

O PROBLEMA DA LINGUAGEM

E

A LINGUAGEM COMO PROBLEMA

(uma proposição de leitura para o conto de Clarice Lispector)

MARIA CECILIA GARCIA LONDRES

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

PROFESSOR ORIENTADOR: EDUARDO PORTELLA

RIO DE JANEIRO, 1973.

U.F.R.J./ FACULDADE DE LETRAS

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO
2. VEROSSIMILHANÇA E SIGNIFICAÇÃO
 - 2.1 Sob o domínio da verossimilhança
 - 2.2 - Em torno da noção de signo: o verossímil da linguagem.
 - 2.3 - Os limites da análise linguística: o problema da verossimilhança recolocado.
 - 2.4 - A comunicação estética: a abertura como dado fundamental.
3. O DILEMA DA LINGUAGEM EM CLARICE LISPECTOR
 - 3.1 - A narrativa contemporânea: uma ~~luta~~ luta pela expressão.
 - 3.2 - Teoria e prática da linguagem na narrativa romanesca de Clarice Lispector.
 - 3.3 A imagem poética como possibilidade expressiva.
 - 3.4 - O conto de Clarice: análise de "Evolução de uma miopia".
4. CONCLUSÃO
5. BIBLIOGRAFIA GERAL
6. ANEXO: texto de "Evolução de uma miopia".

1. INTRODUÇÃO:

Indagação sobre a "estranheza" do texto de Clarice Lispector. A tendência da ficção contemporânea para a poesia. O estudo da narrativa atual face às categorias tradicionais. Metamorfoses na estrutura do romance. A poetização do discurso narrativo como forma específica de instaurar o (um) real. A expressão como problema. Uma proposição de leitura calcada na articulação das imagens. O(s) sentido(s) buscado(s) na linguagem. Problemas levantados para uma análise crítica. Agradecimentos.

Pois em mim mesma eu vi como é o inferno.

O inferno é a boca que morde e come a carne viva que tem sangue, e quem é comido uiva com o regozijo no olho; o inferno é a dor como gozo da matéria, e com o riso do gozo, as lágrimas escorrem de dor. E a lágrima que vem do riso de dor é o contrário da redenção. Eu via a inexorabilidade da barata com sua máscara de ritual. Eu via que o inferno era isso; a aceitação cruel da dor, a solene falta de piedade pelo próprio destino, amar mais o ritual de vida que a si próprio — esse era o inferno, onde quem comia a cara viva do outro espojava-se na alegria da dor.¹

A "estranheza" suscitada pela leitura do texto acima não resulta apenas do caráter paradoxal de suas afirmações, da violência das imagens ali desenvolvidas ou mesmo da situação aparentemente absurda que instaura. Sabendo-se que se trata de um trecho de romance, a indagação prossegue, pois a regularidade do ritmo frasal, apoiada em repetições anafóricas e a alusão a uma experiência anterior intensamente vivida envolvem o leitor num clima densamente poético. A minúcia da descrição, em que o caráter contraditório das sensações é sucessivamente reiterado e, finalmente, sintetizado nas palavras finais — "a alegria da dor" — evidencia a extrema depuração do momento interior, que não pode ser captado dentro dos limites da compreensão lógica, da "clareza" que se espera do narrador romanesco tradicional. A impressão inicial se confirma na leitura completa do livro, que consiste numa tentativa de exprimir um momento brevíssimo, fugaz, aparentemente corriqueiro mas denso e fundamental em suas implicações existenciais, o encontro mesmo com o Ser. A advertência da autora a possíveis leitores já nos prepara para uma travessia insólita, fundada no paradoxo:

*Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente - atravessando inclusive o oposto da quilo de que se vai aproximar.*²

O desenvolvimento da narrativa não mais no sentido de uma horizontalidade cronológica, de uma sucessão encadeada de ações, mas no aprofundamento vertical da análise de impressões momentâneas, a tomada dos processos internos da consciência como fio condutor da narrativa são características de toda uma linha de ficção atual, que se define não exatamente por seu caráter "intimista", mas por uma nova maneira de captar e exprimir a realidade interior e, sobretudo, pela consciência da necessidade de transformar as estruturas narrativas para poder - ou pelo menos tentar - falar de seu objeto. Aludindo a Virginia Woolf, escritora frequentemente aproximada de Clarice Lispector, Auerbach sintetiza o "giro copernicano" da corrente de produção ficcional a que nos referimos:

*Em Virginia Woolf, os acontecimentos exteriores perderam sua hegemonia, eles servem apenas para suscitar e interpretar os acontecimentos interiores, enquanto que anteriormente (e muitas vezes ainda hoje), os movimentos interiores tinham por função essencial preparar e legitimar fatos exteriores significativos. Esta tendência se reflete também na casualidade e na contigência da circunstância exterior (...), a qual suscita uma corrente de consciência bem mais importante que ela.*³

Logo, o leitor que quiser ultranassar as difusas impressões de leitura para se indagar sobre a produção do texto e tentar analisá-lo a partir das categorias disponíveis - mesmo dos mais recentes modelos propostos pela poética estrutural - ver-se-á frente a uma série de dificuldades. A mudança que se verifica - e é nesta medida que ela se coloca como problema para o estudioso na sua necessidade de compreendê-la - só é verdadeiramente importante porque é a linguagem que, transformando-se, recriando-se, pode instaurar uma nova aproximação dos fenômenos. Em arte, a maneira de significar significa. Cabe, portanto, ao estudioso, rever e rediscutor seus instrumentos de trabalho, enfim, cabe à teoria se reaparelhar e se atualizar para dar conta de seu objetivo. Pois é esta dinâmica entre a reflexão teórica e a prática estética, em que não se trata de buscar o elemento causal mas a necessidade de interrelação entre os dois termos, que constitui a peculiaridade da atividade crítica e, talvez, uma das dificuldades de se elaborar uma Teoria da literatura nos moldes científicos tradicionais. No exercício de análise da obra literária os conceitos teóricos e os modelos formais constituem um ponto de apoio no processo, uma base que, junto a vários outros elementos, poderá permitir ao crítico a elaboração de um modelo possível do texto.

Ao nos propormos a uma abordagem da obra de Clarice Lispector ou melhor, à proposição de uma determinada linha de leitura para seu conto visamos com isso a uma reflexão sobre os problemas colocados na análise de uma literatura que se quer desestruturante, polêmica, contestadora dos padrões usuais de narração. Parece-nos que as pesquisas atuais no sentido da elaboração de uma Ciência da literatura, calcadas na transposição e ampliação de modelos linguísticos, se revelam particularmente insuficientes na tentativa de aplicá-los à chamada literatura de vanguarda, que exige catego

rias abertas e capazes de apreendê-la em sua problematicidade, compreendendo-a sem reduzi-la ou simplificá-la. Este impasse se torna especialmente agudo na questão do gênero literário, em que expressões como "romance poético", "anti-romance" e outras indicam a dificuldade da crítica de se mover no quadro tradicional. Mesmo uma proposição mais aberta e não normativa como a de Staiger⁴ revela-se problemática no tratamento da literatura contemporânea, cuja estrutura global já é, em sua base, complexa, híbrida. Indagada sobre a classificação genérica de A paixão segundo G.H. Clarice Lispector pareceu inclinar-se por uma resposta não-definidora: "É uma coisa."

Não é nosso objetivo, no entanto, discutir a questão do gênero literário na obra de Clarice Lispector mas, partindo de uma observação que já é do consenso da crítica, - a tendência da literatura atual em direção à poesia - discutir suas implicações na leitura e no processo de análise do texto narrativo contemporâneo, e mais particularmente no conto de Clarice.

Paul Konrad Kurz⁵ vê na "despedida" do herói, da fábula e do narrador olímpico as transformações fundamentais da narrativa contemporânea : o primeiro se torna indefinido, a segunda se dilui e o último perde o seu poder. Descrente da possibilidade de compreender o "mundo" na sua totalidade, de apresentá-lo como um conjunto complexo organizado por uma consciência unificadora, a prosa narrativa deixa de lado a função que parecia justificá-la, a de contar histórias de modo a parecerem verossímeis ao leitor segundo a ordem do senso comum. O "mundo" abordado é ao mesmo tempo restringido e aprofundado: não mais a consciência de situações, mas a própria consciência na riqueza de suas imagens, no seu próprio fluir. Não mais a compreensão objetiva do todo, mas fragmentos de uma verdade subje-

tiva interior, parcial. "O escritor enquanto narrador de fatos objetivos desaparece quase que inteiramente; quase tudo que é dito se manifesta como reflexo na consciência dos personagens do romance."⁶ A captação do instante, a tentativa de seguir o fluxo da consciência nos seus meandros difusos, a necessidade de se estabelecer com o leitor não uma relação do conhecimento progressivo de informações ⁷ no sentido de compreendê-las ~~mas~~ de integração na experiência de "decifração" interior são características da narrativa atual que levam a um efeito nitidamente poético. A ~~empresa~~ proustiana - marco nos novos caminhos do romance - tem como base os dados da memória afetiva em que o passado é tratado no nível da recordação, tal como Staiger caracteriza a postura típica da apreensão lírica.⁸

Mas estas transformações sã são possíveis na medida em que a própria linguagem sofre uma metamorfose. A palavra não pretende imitar , reproduzir, moldar-se sobre a aparência da realidade, mas sim assumir de modo mais radical sua possibilidade de instaurar o real, ou melhor, um ní vel deste, o da ficção. O primado consciente do real imaginário, do real criado pela palavra poética marca o caminho do texto narrativo na sua afirmação como literário hoje, diferente da reportagem ou da documentação. E o seu próprio fazer-se, na medida em que se problematiza - na ~~narrativa~~ atual o objeto de contar é de certo modo reflexivo, o próprio verbo - ~~é~~ tematizado no texto, no exercício da função metalinguística: as estruturas "em abismo" do "nouveau roman", a linguagem vazia de Ionesco, a presença do silêncio em Bolore de Augusto Abelaira são traços de uma constante , a linguagem falando de si mesma e o discurso literário na busca da expressão. A narrativa não flui naturalmente na direção de um objeto diferente dela - o "mundo representado" - pois a linguagem não é simples escolha num arsenal de signos prontos e transparentes, mas atividade desestruturante que parte deles para exercer sua atividade recriadora.

*A poesia se objetiva no solo firme do texto. Na necessidade da língua ela se identifica e se distingue. Distingue-se porque o seu labor objetivante consiste na própria "dissolução ou ruptura do discurso linguístico."*⁹

Esta é a missão do "rivo de "Cara-de-Bronze",¹⁰ cujo encargo de procurar o "quem das coisas" recebido de um patrão que "acredita em mentira, mesmo sabendo que mentira é" constitui a imagem mesma da busca da palavra poética.¹¹ Do mesmo modo, na obra de Clarice, a busca do ser é indissociável do problema da linguagem, da possibilidade de revelação. Diz um crítico de seus textos: "Assim a linguagem, tematizada na obra de Clarice Lispector, envolve o próprio objeto da narrativa, abrangendo o problema da existência, como problema da expressão e da comunicação."¹²

É tomando este problema como pressuposto, e partindo da necessidade de buscar uma "entrada" possível no texto de Clarice a partir de um fio de pertinência fornecido pela própria estruturação do texto, que percebemos a insuficiência de uma leitura linear, calcada na análise da lógica das ações ou das relações entre os actantes. O eixo narrativo buscado no nível da estória se revela tênue e incapaz de dar conta da multiplicidade de imagens que constituem o cerne mesmo do texto. Impõe-se uma releitura mais aberta e abrangente, em que as imagens que falam da experiência interior do protagonista sejam tomadas não como meio de aprofundar a compreensão do enredo, mas como fundadoras mesmo da narrativa.

Nos contos de Laços de família,¹³ A legião estrangeira¹⁴ e Felicidade clandestina¹⁵ material de trabalho escolhido por se tratarem de composições estéticas mais sintéticas e acabadas - podemos perceber que, frequentemente, as imagens que se articulam no texto como paralelas à se-

NOTAS

- 1 LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H. Rio, Sabiã, 1964, p. 145.
- 2 Idem, ibidem, p.5.
- 3 AUERBACH, Erich. Mimesis. Paris, Gallimard, 1968, p. 534.
- 4 Cf. STAIGER, Emil. "Epílogo". In: — . Conceitos fundamentais de poética, Rio, Tempo Brasileiro, 1969, p. 180-199.
- 5 KURZ, Paul Konrad. "Metamorfosis de la novela moderna" (cópia xerox, sem referência bibliográfica).
- 6 AUERBACH, Erich. Op. cit. p. 530.
- 7 Cf. BARTHES, Roland. "Par où commencer?" In: Poétique 1. Paris, Seuil 1970, p. 4.
- 8 STAIGER, Emil. "Estilo lírico: recordação". In: — . Op. cit. p.19-75.
- 9 PORTELLA, Eduardo. "O signo e os signos". In: A linguagem e os signos. Rio, Tempo Brasileiro, 1972, p. 74
- 10 ROSA, João Guimarães. "Cara-de-bronze". In: — . Corpo de baile. Rio, José Olympio, 1956.
- 11 Cf. RIEDEL, Dirce Cortes. "A busca da palavra poética". In: Revista de cultura Vozes 2. Petrópolis, Vozes, março, 1971, p. 21-29.
- 12 NUNES, Benedito. "O mundo imaginário de Clarice Lispector". In: — . O dorso do tigre. São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 130.
- 13 LISPECTOR, Clarice. Laços de família. Rio, Editora do Autor, 1965.
- 14 Idem. A legião estrangeira. Rio, Editora do Autor, 1964.
- 15 Idem. Felicidade clandestina. Rio, Sabiã, 1971.
- 16 RIEDEL, Dirce Cortes. Op. cit. p. 21.

2. VEROSSIMILHANÇA E SIGNIFICAÇÃO:

A verossimilhança como dimensão inescapável do discurso. Verdade e verossimilhança. Problematização do verossímil como categoria estética na crítica literária moderna. A submissão da crítica a diferen - tes concepções de verossimilhança em dois exemplos históricos. O realismo lukácsiano. A verdade teórica condicionando a validade estética. Indagação sobre o modo de ser da linguagem. Em torno da noção de signo linguístico. A função poética como uma das funções da linguagem. A literatura como sistema de segundo grau. Necessidade do recurso ao cenário da cultura para a compreensão do conotativo. Problemas do uso da noção de conotação. A atividade literária como recriação da língua. Limites de uma análise linguística do texto literário. Verossimilhança e plurissignificação. Ampliação do questionamento sobre a literatura. A "morte" do autor e do condicionamento externo como chaves da significação. O real como elemento estruturante e estruturado. Centramento e não fechamento no texto. O problema de uma análise literária em moldes científicos. A pluralidade nas estruturas de significação. A obra literária como reestruturação dos elementos imagem e signo. A questão da pluralidade de sentidos no nível da relação com o receptor. As regras do jogo e a intencionalidade da leitura. O conceito de abertura. Atividade crítica como trajeto. A "verdade" da crítica. A função questionadora da literatura.

2.1— SOB O DOMÍNIO DO VEROSSIMILHANÇA

Dimensão inescapável do discurso, o conceito de verossimilhança tem sido discutido e recolocado a partir da indagação sobre o processo de produção e de funcionamento do texto literário. Para Todorov, o verossímil é uma categoria ao mesmo tempo permanente e histórica: permanente na medida em que "obra alguma escapa a certa verossimilhança; a extensão desta categoria é absoluta"¹; histórica porque suas exigências são culturais e arbitrárias, mas só podem ser percebidas à distância, quando já foram negadas por novos critérios.

As convenções que não percebemos como tais não ressaltam ainda do verossímil, pois são da ordem do natural. O verossímil de que somos contemporâneos é precisamente o que chamamos de natural. Na medida em que obedecemos à lei do verossímil, não o percebemos; desde que tal percepção se produza, a lei recua no passado, revelando os traços da convenção.²

A necessidade de verossimilhança corresponde, portanto, a uma intenção de "mascarar" o discurso, de dar-lhe uma impressão de fluência e naturalidade conforme as convenções vigentes. Logo,

estudar o verossímil equivale a mostrar que os discursos não são regidos por uma correspondência com seu referente mas por suas próprias leis, e a denunciar a fraseologia que, no interior destes discursos, quer nos fazer crer o contrário.³

O discurso não é um produto espontâneo, livre, pura expressão verbal de significações fornecidas pela realidade. É, pelo contrário, "uma violência que fazemos às coisas",⁴ um instrumento estratégico que, para existir, deve obedecer a uma série de restrições impostas pela sociedade para sua produção. É no sentido de desmistificar a "naturalidade" do discurso que Foucault, por exemplo, vem desenvolvendo uma série de estudos para mostrar a sua vinculação, ou melhor, sua sujeição ao **poder** e às exigências deste através dos procedimentos de controle da palavra.⁵

A análise do verossímil é feita, portanto, a partir da aproximação de dois textos: o discurso-objeto — no caso, o literário — deve se pautar segundo a opinião pública, ou seja, o discurso que a maioria produz sobre o real e que acredita ser sua tradução.

Já em Platão e em Aristóteles se acha presente a distinção entre verdade e verossimilhança como critérios de dois tipos distintos de discursos. Para Platão, o discurso verossímil é o que visa à persuasão, a orientar a opinião num sentido desejado: é o discurso dos sofistas, que se baseia no senso comum, nas aparências, distinto da dialética socrática, esta aberta na sua procura da verdade.⁶ A arte literária, na medida em que é uma arte imitativa, é considerada prejudicial e enganosa, e deve ser banida do Estado ideal.⁷ Já em Aristóteles, o discurso verossímil da literatura, distinto mas não propriamente inferior ao discurso verdadeiro da história, tem como base o possível e como finalidade o prazer.⁸

Conformidade à opinião pública — no sentido de criar a ilusão do real — e adequação às leis do gênero enquanto modelo formal do texto literário, são os dois sentidos mais evidentes do verossímil, entendido como "princípio de integração de um discurso a um outro ou a **vários** outros!"⁹

Logo, julgar o discurso literário a partir de critérios de verossimilhança significa submetê-lo a uma prova de verdade, a uma comparação com discursos fora dela.

É em torno desta concepção do verossímil que vários ensaístas, no número 11 da revista Communications¹⁰, dedicado à análise deste conceito, encaminham sua crítica. Mesmo as tentativas de escapar à ilusão realista, tais como a admissão consciente da submissão ao gênero — a obra que se recusa a parecer real e adere abertamente às regras do jogo ficcional, como o texto fantástico — ou, num caso extremo, o procedimento desnudado, desprovido de qualquer outra função que não a de agente de uma composição estética, terminam por criar um novo verossímil, uma nova convenção, na medida em que se tornem uma nova exigência para a produção artística.

Gérard Genot aponta textos que seriam capazes de escapar ao domínio da verossimilhança enquanto mecanismo de reiteração, seja de discursos já conhecidos, seja como modelos de novos discursos: tratam-se das grandes obras como o D. Quichote ou a Divina Comédia, em que "o gênio se marca por uma autonomização do texto literário (que integra as grandes zonas do extratexto sem ser determinado por elas)".¹¹ Ao momento de incorporação dos discursos constituídos (éticos, políticos, estéticos) sucede a desestruturação destes e uma reestruturação original que integra num novo sistema o conjunto dos elementos extraídos do extra-texto.¹² Estas obras destroem a noção de gênero, pois não são imitáveis nem redutíveis a obras anteriores.

A colocação de Genot — que atribui ao gênio criador a capacidade de contestar na produção da obra o verossímil vigente — situa a questão numa virtude do texto, que impõe seus critérios de aferição, quando, na verdade, o reconhecimento de sua irredutibilidade a modelos pré-fixados depende sobretudo da atitude crítica. Perguntando-se sobre fatos como a literariedade do texto, a funcionalidade dos processos na economia interna da

obra, e, principalmente, partindo do princípio de que o texto literário é "uma linguagem que, precisamente, não se deixa submeter à prova da verdade",¹³ a crítica literária moderna problematiza o verossímil como categoria estética, chamando a atenção para o relativismo da noção de naturalidade textual. Que esta abertura se deve a um questionamento da crítica sobre sua própria conduta, pode ser percebido quando atentamos para as sucessivas leituras de um mesmo texto, e para os diferentes resultados, por exemplo, das análises de Picard e de Barthes sobre a obra de Racine. A leitura do primeiro pretende captar a "verdade" do texto, considerando-o como versão literária de dados que podem ser colhidos em fontes documentais, já o segundo, levando bem mais em conta os meandros que conduzem à linguagem cifrada que é o texto, situa sua crítica como uma colocação possível face ao "plural" deste. ¹⁴

A leitura da obra literária nos limites da ilusão realista que esta constrói para satisfazer a uma necessidade humanista do leitor e, assim, captar sua atenção, é uma atitude fechada, ou melhor, "enganada" também pela aparência de realidade que a obra quer comunicar. Compreende-se, portanto, que tenham sido os futuristas que, visando ao estranhamento como efeito estético e optando para isso pela recusa das imposições realistas e pela afirmação da autonomia da palavra, tenham colocado a necessidade de uma indagação crítica voltada para o real do texto enquanto estrutura verbal, o que constitui uma das raízes da reflexão sobre a literatura que atualmente se desenvolve.

A submissão da crítica literária a diferentes sentidos do conceito de verossimilhança pode ser comprovada numa rápida análise de dois momentos diferentes e extremos que tomaremos como exemplos, justamente por serem posições cujo exagero facilita a exposição. Durante o Classicismo

francês, a análise e a avaliação dos textos literários se fazia a partir da obediência à "bienséance" (conformidade aos usos e costumes do lugar e do tempo em que a peça é representada) e às regras do gênero. Uma obra que não fosse redutível a estes modelos — que terminam por se constituírem em "verdade" — era objeto de discussão e mesmo de condenação por parte da entidade detentora do discurso de prova: a Academia. Trata-se do domínio do verossímil no segundo sentido apontado por Todorov, no caso, um modelo ético e estético, incapaz de assimilar obras como Le Cid ou La Princesse de Clèves que, devido a sua estrutura interna, não podem ser lidas conforme os padrões genéricos então estabelecidos.¹⁵ Do mesmo modo, mas em outro sentido, o primado da história literária no século XIX e a avaliação da obra conforme sua fidelidade ao real — logo, à opinião que então se tinha dele — substituiu o modelo formal por critérios supostamente tirados da realidade extra-textual, pela aproximação da obra literária a fatos verdadeiros e comprováveis: as fontes biográficas, sociológicas, filológicas, etc., mas sobretudo a própria percepção empírica do real. O estudo da literatura torna-se subordinado à história e à sociologia, e a poética, enquanto codificação de procedimentos formais, deixa de ter importância.

Mesmo em teorias mais elaboradas e recentes, a adoção de critérios reducionistas e extrínsecos à realidade interna da obra pode às vezes ser encontrada, se bem que de forma mais consciente quanto à peculiaridade estética do objeto. A teoria lukácsiana do reflexo artístico, calcada na categoria da particularidade como ponto conclusivo da operação estética, vem trazer elementos para uma melhor compreensão do processo de mediação especificamente artístico. No entanto, ao erigir o realismo em categoria central de sua reflexão sobre a obra de arte e em critério de valor, Lukács termina por fechar novamente a crítica num modelo restrito, calcado numa

determinada compreensão do real e da forma correta de representá-lo esteticamente. A preocupação com a fidelidade ao que é verdadeiro do real, à sua essência, que são, em última instância, os fatores sócio-econômicos, aliada à ênfase sobre a função didática da arte, dificulta — quando não impossibilita — a partir do instrumental teórico e crítico desenvolvido por Lukács, a compreensão de praticamente toda a arte contemporânea.¹⁶ Esta atitude, ainda que demonstre uma prova de coerência do ensaísta húngaro a seus princípios, leva-nos a questionar o alcance de suas proposições não exatamente em termos de rigor ou de profundidade teórica — pois a estética lukácsiana é um dos únicos projetos desenvolvidos tanto nas suas premissas quanto na análise dos vários ramos da arte — mas quanto à sua capacidade de se libertar de um conceito de verossimilhança que exige da obra de arte a sua coerência a um discurso diferente dela que, no caso, se quer verdadeiro, pois fundado no rigor do materialismo histórico e dialético. Neste caso, como diz Alain Badiou, criticando as contradições da crítica marxista, "a verdade teórica condiciona em última instância a validade estética".¹⁷ O modelo lukácsiano da obra de arte, nada simplista e especular, termina, entretanto, por se alinhar junto a colocações anteriores, já que um critério exterior à obra é também a sua medida.

2.2— EM TORNO DA NOÇÃO DE SIGNO: O "VEROSSÍMIL" DA LINGUAGEM

A reflexão atual sobre o literário parte de uma indagação sobre o modo de ser da linguagem na obra literária e na expressão em geral, ainda que esta orientação leve a dificuldades na definição de conceitos como literariedade ou à sua recusa como critério puramente ideológico e cultural. A colocação do problema da linguagem como centro, a tentativa de ampliar o quadro formal da linguística em termos de semiologia e a análise das expres

sões onírica e mítica vêm redimensionar a questão da verossimilhança e fornecer novos elementos para os estudos literários.

O ponto de partida desta linha de reflexão está, sem dúvida, nas contribuições de Saussure à linguística estrutural e no desenvolvimento de suas teorias. Em torno da consciência sobre a importância dos aspectos formais que estruturam o universo linguístico e ao mesmo tempo da necessidade de superá-los ou, pelo menos, de repensá-los em relação ao discurso literário, movimenta-se o pensamento crítico atual.

Saussure coloca em questão a concepção simplista de que as palavras correspondem às coisas e tenta nos dar um quadro formal das operações inconscientes que desvendam o funcionamento da língua. O signo linguístico é definido como uma unidade dupla, constituída pela aproximação de dois termos: "o signo linguístico une não uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica."¹⁸ O caráter de unidade indissolúvel de dois termos que são, no entanto, diferenciados, é enfatizada na escolha das designações de "significante" e "significado". Saussure atribui algumas propriedades ao signo linguístico, sendo a de arbitrariedade a que merece maior atenção: os meios de expressão numa coletividade repousam sobre a convenção e, no caso dos elementos que compõem o signo, sua vinculação é imotivada, isto é, sem nenhuma ligação natural com a realidade a que se referem. Essa imotivação não é sempre absoluta, pois em alguns casos há uma motivação relativa que provem não de uma relação com as coisas, mas com outros elementos do sistema linguístico, seja de ordem associativa ou sintagmática. O signo, como dirá Saussure alguns capítulos depois, não é uma entidade fixa, presa a uma essência de significação, mas vai recebê-la conforme o seu valor, ou seja, conforme sua relação com os elementos vizinhos. É pois dentro da dinâmica interna do sistema, entendido como uma rede de relações, que se define o sig-

no linguístico. "Em todos os casos nós surpreendemos, portanto, em lugar de *idéias* dadas de antemão, *valores* emanando do sistema,"¹⁹ o que se aplica do mesmo modo ao aspecto material do signo. Logo, compreender uma língua é alcançar a economia vigente no conjunto e as diferenças relativas ali produzidas.

A distinção entre significado — elemento da linguagem — e coisa — elemento da realidade externa à linguagem — é especificada de forma mais clara por Ogden e Richards com o emprego dos termos *referente* e *referência*. No conhecido triângulo que apresentam em O significado do significado²⁰ apenas a base não é preenchida. Isto significa que, se as relações entre símbolo — ou signo da língua verbal — e referente — elemento da realidade externa — são imotivadas, a ligação entre símbolo e referência — termo de significação discutível mas que pode ser associado ao conceito saussuriano — é imediata e recíproca. É através da referência — que guarda uma relação mais ou menos direta com o referente — que se dá qualquer mediação possível entre símbolo e referente. A formulação de Ogden e Richards tem sido objeto de várias interpretações, mas o fato é que veio reiterar mais uma vez o pensamento de Saussure sobre a arbitrariedade do signo linguístico em relação à realidade que lhe é exterior.

Exatamente esta propriedade do signo é objeto de um artigo de Emile Benveniste²¹ que, analisando as afirmações do Cours, discute as relações, no interior do signo, entre significante e significado. Não é esta relação que é arbitrária — como está dito na página 100 do Cours — mas sim a da realização fônica com a coisa. A relação entre significante e significado é necessária na medida em que é a linguagem que possibilita o pensamento estruturado. A imagem da folha de papel, com que Saussure se refere à língua é também atribuível ao signo enquanto seu componente básico. Este reparo à teoria de Saussure tem consequências sobre a noção de valor do signo

linguístico, que fica, deste modo, melhor explicitada: ele é "um atributo da forma, não da substância."²² Logo, sua relatividade se dá em relação aos outros valores formais, daí justamente o seu caráter de necessidade interna: qualquer modificação no conjunto repercute sobre a sua dinâmica e leva à reestruturação do sistema. Estas noções — que foram posteriormente aprofundadas pelo estruturalismo checo e pelos formalistas russos, principalmente Tinianov,²³ — vão ter profundas implicações na abordagem da obra literária e na revalorização do texto como centro da análise.

Uma tentativa de redefinir o signo linguístico, ampliando sua concepção e tornando-o mais passível de ser utilizado eficazmente na análise do texto literário, é feita por Dámaso Alonso em Poesia Espanhola,²⁴ onde chama a atenção para o que denomina a terceira dimensão da linguagem. Tanto significante quanto significado não são realidades linguísticas simples, mas conjuntos complexos de elementos parciais. No nível do significante, vários aspectos como a intensidade da entonação, a velocidade, constituem "significantes parciais" pois, unidos à sequência de fonemas, "alteram a estrita expressão conceitual, procedem de obscuras querências no falante, e, evidentemente, significam-nas, pela simples razão de que essas querências são imediatamente captadas, intuídas pelo ouvinte."²⁵ Estes valores de significação que se justapõem ao conceito constituem o complexo de significados parciais que refletem a complexidade psíquica do homem. A recolocação de Dámaso Alonso visa sobretudo às necessidades da linguagem poética onde, segundo ele, a vinculação entre significante e significado é sempre motivada e provida de inúmeros matizes. Como outros autores da corrente estilística, Dámaso Alonso define a produção literária como uma escolha com finalidade expressiva,²⁶ e não consegue superar o entendimento da linguagem literária como desvio de um padrão usual.

Visando a superar a oposição que, a partir desta noção, afasta a linguagem literária da expressão linguística usual, Roman Jakobson²⁷ tenta defini-la como integrada no quadro geral da linguagem, a partir de suas funções básicas. A função poética só pode ser realmente entendida no conjunto do processo de comunicação, como uma das seis funções da linguagem, e não é privativa do texto literário, tendo nele apenas, em geral, um papel dominante. "A diversidade das mensagens reside não no monopólio de uma ou outra função, mas nas diferenças de hierarquia entre estas. A estrutura verbal de uma mensagem depende antes de tudo da função predominante."²⁸ A função poética "põe em evidência o aspecto palpável dos signos e aprofunda por isso mesmo a dicotomia fundamental dos signos e dos objetos."²⁹ Jakobson propõe uma definição da função poética em termos de projeção do "princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação"³⁰, centrando-a, portanto, numa operação da linguagem e não num efeito de verossimilhança ou de intensidade emocional. Logo, o estudo da função poética tem lugar no âmbito da linguística na medida em que é colocada como um dos seus componentes. Na sua conclusão, Jakobson postula a pertinência e a possibilidade de sua proposição: "Tentei afirmar o dever e o direito, para a linguística, de realizar o estudo da arte da linguagem sob todos os seus aspectos e em toda a sua extensão."³¹ Permanece, no entanto, a dúvida sobre a capacidade da linguística para tratar de questões como da mimese interna do texto literário, de sua propriedade em atingir um plano de significação universal através da figuração do concreto e do particular e outros problemas do mesmo tipo que requerem possivelmente o recurso a dados da lógica simbólica, da psicanálise, da sociologia, do estudo dos mitos, entre outros.

Uma linha mais recente de estudos que tem, entre outras fontes, a glossemática de Hjelmslev, vê na literatura um sistema de segundo grau conotativo, que se estrutura sobre o sistema primeiro da língua. Considerando que uma mensagem compreende ao menos um plano da expressão, ou plano de significante, e um plano do conteúdo, ou plano dos significados, Hjelmslev (Barthes) entende a obra literária como produto da transformação de um primeiro sistema denotativo que é a língua, tornando-se o signo do sistema linguístico significante do sistema literário.

*"Como linguagem a literatura é, sem dúvida, uma semiótica conotativa; num texto literário, um primeiro sistema de significação que é a língua (por exemplo, o francês) serve de significante a uma segunda mensagem cujo sentido é diferente dos significados da língua."*³²

Logo, sistema simbólico de segundo grau — na medida em que opera sobre a língua, que é também um sistema simbólico — é no nível da conotação que a literatura se estrutura.

Partindo desta concepção, José Guilherme Merquior chama a atenção para o aspecto cultural de uma formulação aparentemente formalista. Considerando-se que a propriedade conotativa das palavras decorre também das estratificações da comunidade linguística, opondo-se à denotação pela sua instabilidade, o literário se define como um uso da linguagem, o que coloca a necessidade da relação com o contexto. "Ora, se a literatura é um sistema semântico eminentemente conotativo, e se a conotação se vincula tão intimamente com a diferenciação social, é impossível dispensar o ângulo sociológico na análise do texto literário."³³ Deste modo, José Guilherme Merquior quer mostrar a necessidade da superação de uma análise linguística absolutizada como conse -

quência inescapável do aprofundamento na reflexão sobre o modo de ser da conotação na obra literária. Na noção de conotação e na sua dinâmica interna, José Guilherme Merquior ve a passagem do nível puramente linguístico da linguagem literária para a sua extensão como realidade cultural. "O recurso ao cenário da cultura é um aspecto *estrutural* da *verdadeira* interpretação estruturalista."³⁴

Sem dúvida, uma noção como a de conotação é de utilização problemática, dadas as inúmeras acepções que o termo vem assumindo. Podemos dizer, no entanto, que, quando limitada ao alcance da linguística estrutural, e la tem servido de refúgio para os sentidos não referenciais, os que são considerados originais e em geral fruto da criatividade do receptor. "Uma vez que o texto tenha conquistado sua autonomia com relação à língua, e ao mesmo tempo com relação aos métodos linguísticos, o recurso à noção de conotação não se justifica mais."³⁵ O tratamento dado por Barthes — a partir de Hjelmslev — remete a problemas que transcendem os limites da linguística, mas nem esta nem sua "irmã maior", a semiologia, parecem apresentar meios para tratá-los a dequadamente. Se nos lembrarmos que a semiologia de Barthes é construída sobre os moldes da linguística, de tal modo que, ao contrário do proposto por Saussure, ela se torna parte desta, voltando ao seu ponto de origem e, deste modo, fechando a sua problemática num círculo. Talvez apenas uma abordagem da conotação dentro das possibilidades mais abertas da linguística transformacional³⁶ tenha condições de apontar novos caminhos para a compreensão da dinâmica do texto literário.

2.3 — OS LIMITES DA ANÁLISE LINGUISTICA: A QUESTÃO DA VEROSSIMILHANÇA RECOLOCADA

Se as abordagens críticas do fenômeno literário inspiradas pelas contribuições da linguística estrutural tiveram o grande mérito de chamar

a atenção para a necessidade da "volta ao texto", e de desenvolver todo um instrumental teórico para a análise das unidades de significação até a frase, elas se revelam insuficientes quando pretendem ter encontrado o método científico para falar da literatura. A complexidade do fenômeno literário é irreduzível a um modelo linguístico, na medida em que não é resultado do simples uso da língua mas, de certo modo, de sua recriação. "As diversas manifestações literárias não se servem da linguagem como puro instrumento. Elas próprias são criadoras de linguagem."³⁷ O estágio ainda bem elementar dos estudos semiológicos e semânticos, e a já consciência dos limites da estilística — enquanto modo de abordagem que atomiza o texto, partindo de dicotomias como norma/desvio, logicidade/afetividade — torna discutível a possibilidade de se falar, por enquanto, numa ciência da literatura ou numa crítica em moldes científicos, o que é reconhecido mesmo pelos linguistas.

Num artigo em que procura apontar "dificuldades que encontram os estudos literários quando se baseiam sobre dados de ordem linguística"³⁸ Nicolas Ruwet faz uma revisão do modelo proposto por Jakobson, muito preso ainda à linguística estrutural, que constitui apenas um estágio histórico de pesquisa, hoje relativamente superado pela gramática generativa. Por outro lado, a linguística só pode ter um papel auxiliar no conjunto dos estudos literários que, ao colocarem o problema da obra como "conhecimento do mundo", evidenciam a necessidade de ampliação do seu quadro de abordagem. A obra literária, como diz Eduardo Portella, se faz numa perspectiva tridimensional. "A Linguística não se dá conta desta terceira dimensão. Que é fundamental para o entendimento da literatura. Da literatura enquanto manifestação literária da totalidade do real."³⁹

Sem dúvida alguma, a obra literária se constrói sobre os signos da língua, são eles que constituem os seus níveis fundadores, as "primeiras" camadas estruturantes do texto.⁴⁰ Mas a sua presença é também uma

ausência, ou melhor, o seu questionamento; são os mesmos signos, mas são também outros.

"Não restam dúvidas de que os signos mobilizados pela literariedade são os signos da língua. O que isto não nos autoriza é a identificar signo literário (entre-texto) com signo linguístico (texto). A rigor, o signo literário é um anti-signo."⁴⁰

O universo da linguagem literária não se define dentro das oposições formuladas pela linguística para pensar a língua — sistema de possibilidades virtuais — mas como diferente delas, sendo o signo linguístico talvez um ponto de partida que existe para ser superado. O problema da verossimilhança do texto literário, se visto não em termos de sua adequação a uma realidade extraliterária, mas da própria literatura em relação a si mesma, não a mostra como propiciadora, como criadora de possibilidades estruturantes e estruturadas, como possibilidade de significação. A afirmação de Valéry "il n'y a pas de vrai sens d'un texte" é hoje, mais que nunca, uma evidência que as contribuições das ciências do discurso vêm confirmar. A crítica, discurso estratégico sobre um discurso enigmático, dá prova de má consciência quando pretende desconhecer sua relatividade. O dilema da Esfinge permanece aberto, e Édipo, aquele todo poderoso que acreditou tê-lo resolvido, foi castigado.

A reflexão atual sobre a literatura não se revela, no entanto, insensível a este problema. Vários críticos já denunciaram como ultrapassado o estágio da análise do fenômeno literário dentro dos limites da linguística, e desenvolvem suas pesquisas sobre problemas mais amplos, o que permite discutir mais de perto a questão da verossimilhança: a indagação sobre o modo de ser da linguagem (Derrida), o questionamento do conceito de literatura como fator ideológico (Kristeva), além de reflexões mais amplas sobre o discurso,

seja nas ciências humanas em geral (Foucault), seja em ramos específicos (Lévy-Strauss, Lacan). Mesmo os participantes do grupo "Tel Quel" seguidores da linha de pesquisa proposta pelo formalismo russo fornecem elementos importantes para uma recolocação do problema. Já em um de seus primeiros livros, considerado um dos "manifestos" do estruturalismo, Barthes denuncia o "mito do autor" como chave de significação do texto:

*Somos geralmente inclinados, pelo menos hoje, a acreditar que o escritor pode reinvidicar o sentido de sua obra e definir ele próprio esse sentido como legal; de onde uma interrogação desam-
 • azoada dirigida pelo crítico ao escritor morto, à sua vida, aos rastros de suas intenções, para que ele próprio nos assegure acerca do que significa sua obra: quer-se a todo preço fazer falar o morto ou seus substitutos, seu tempo, o gênero, o léxico, em suma, tudo o que é contemporâneo do autor, proprietário por metonímia do direito do escritor transferido para sua criação .
 Ainda mais: pedem-nos que esperemos que o escritor morra para poder tratá-lo com "objetividade"; curiosa reviravolta: é no momento em que a obra se torna mítica que ela deve ser tratada co-
 mo um fato exato.⁴¹*

A indagação que se deve fazer à Ciência da literatura, diz Barthes, não é sobre um autor, mas sobre uma linguagem: "não pode existir uma ciência de Dante, de Shakespeare ou de Racine, mas somente uma ciência do dis-
 curso".⁴² A grande ilusão da Ciência da literatura seria, portanto, acreditar que o autor ou qualquer outro fator externo ao fenômeno literário — seu condicionamento social, por exemplo — poderia "resolver" o enigma. O espaço literário tem suas fronteiras definidas pela noção de ficção, pelo fator de re-

apresentação que preside o seu modo de ser. O autor não interessa — ou só interessa secundariamente — como pessoa viva, historicamente detectável, mas sim como personagem doador do discurso. Do mesmo modo, o narrador tem seu equivalente na representação do leitor, esta, em geral menos evidente, e que se convencionou chamar de "narratário",⁴³ equivalente a um leitor virtual e não a tal o qual pessoa real que possa ler o texto. Daí uma das indagações atuais mais problemáticas residir sobre o problema da passagem, da mediação entre real e imaginário. O mecanismo não é de espelho mas de metamorfose, e a relação entre os dois polos não é referencial mas simbólica.

Também Todorov, talvez o mais fiel seguidor das proposições do formalismo russo, critica de forma lúcida o conceito de verossimilhança com o mascaramento de um critério transitório, a convenção de uma época. "O verossímil de que somos contemporâneos é precisamente o que chamamos de natural!"⁴⁴ O próprio do verossímil é, portanto, não ser percebido como tal — ou seja, como convenção — mas como uma necessidade imposta pela conformidade com o real.

Ora, é exatamente na compreensão do real como critério de verdade da obra de arte — e encarada esta relação de modo mais ou menos especular — que reside a dificuldade, senão a má compreensão da dinâmica do fenômeno estético. Colocado como fator externo mas subordinante da obra, o real — ou melhor, certo entendimento que se tem dele — adquire uma função ambígua na compreensão da literatura. Entendidos ambos como elementos estáticos e justapostos, termina-se por acreditar na possibilidade de explicar a relação através de um modelo/fôrma, ficando a compreensão da dinâmica específica da obra em segundo plano. Vimos como uma abordagem linguística do texto literário tenta superar este impasse, caindo, porém, no extremo oposto, a redução do texto ao aspecto estritamente verbal. Ora, "o *real* não pode ser entendido como algo externo ao fenômeno literário mas como um dado imprescindível à literatura para que ela articule a sua própria literiedade."⁴⁵ Atualmente, na medida em que se

compreende a criação literária como um processo, também o real deixa de ser entendido como algo estático para adquirir uma função estruturante na obra.

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente integra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.⁴⁶

O problema do objeto e do método no estudo da literatura passou a ser colocado de modo diferente, caindo, em certos momentos, no extremismo oposto: da subordinação aos fatores externos e, de certo modo, distantes da obra — como ocorreu no sociologismo do passado — passou-se a uma reação radical de fechamento no texto, na sua tessitura linguística, sendo as informações externas entendidas apenas como possível ilustração para a análise.

Na verdade, para entendermos o estatuto que se confere ã análise literária precisamos de início, nos descartar das duas práticas, cuja antiguidade dificulta o reconhecimento de suas propriedades: a prática "entregista" (a literatura se reduz ao sociológico ou ao linguístico ou ao econômico ou ao psicológico) e a prática "chauvinista" (a literatura é corpo independente, dotado de autotelia gratificante).⁴⁷

Atualmente, parece que já se tem consciência de que as duas posições, porque extremadas, setorizam um objeto que é por si complexo, mas que tem como ponto central, sem dúvida, o texto produzido, a obra de linguagem. Cabe ao estudioso respeitar este fato, ainda que sua atitude traga inúmeras dificuldades para um processo crítico. O que define o texto literário não é sua semelhança ou identidade com o real conhecido — material ou mental — mas justamente sua possibilidade de, permanecendo único, o mesmo, produzir diferença, pluralidade de significação. O seu objetivo não é a clareza, a eficácia operacional, o didatismo: estes podem ser subprodutos, mas não o centro gerador, o modo de ser da estrutura. Sempre que se tenta aprisionar o texto literário num conceito estático — e o de estrutura, como sabemos, também pode se prestar a este equívoco — fica evidente a falácia e a inoperância do modelo. Talvez ainda hoje uma atitude de reconhecimento quanto à resistência do estudo literário em se constituir como ciência — nos moldes como a define normalmente a epistemologia — seja a mais realista, embora possa parecer anacrônica. O que não deve levar a uma reação cética ou sacralizadora, admitindo apenas a crítica impressionista. A partir deste dado inalienável que é a plurissignificação, cabe indagar sobre os meios para melhor entender sua dinâmica, e, se possível, operacionalizá-lo.

Uma tentativa neste sentido vem sendo desenvolvida por A.J. Greimas e alunos seus, principalmente François Rastier, ao postularem o conceito de isotopias de leitura, ainda em vias de elaboração. Considerando o discurso poético como um signo complexo, Greimas mantém a tese do isomorfismo entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, mas combate a concepção do discurso como linearidade. Lê-lo "como um conjunto de simetrias repercutidas sobre vários níveis e que só seriam colocadas para servirem de lugares de transformações parece constituir, na hora atual, a característica de uma estratégia de deciframento de objetos poéticos."⁴⁸ Partindo da análise dos lexemas e de sua

estrutura sêmica, postulam-se as várias isotopias de leitura, o que não se confunde com interpretações. Rastier define isotopia como "toda iteração de uma unidade linguística."⁴⁹ e que pode se dar tanto no plano do conteúdo quanto no plano da expressão. Analisando um soneto de Mallarmé, "Salut",⁵⁰ Rastier o lê a partir de tres isotopias: a do banquete, a da navegação e a da escritura. O processo consiste, entre outras coisas, em identificar que semema (ou que sememas) é (ou são) disseminado(s) no texto" por um feixe isotópico reiterando seus semas nucleares"⁵¹, o que vale também para os fonemas e para os grafemas. A exploração do conceito de isotopia representa uma tentativa de formalizar um aspecto fundamental do texto literário — a plurissignificação — e possibilitar sua utilização numa análise que se queira rigorosa.

Pois a significação deve ser buscada no modo de significar, na elaboração do texto, na medida em que a construção da obra de arte como linguagem não tem um caráter arbitrário e sim motivado. Trata-se, não de eliminar a noção de signo, mas de redefini-la, compreendê-la dentro de uma nova dinâmica, onde ao caráter distintivo que caracteriza as categorias da linguística vem juntar-se a noção de imagem como indicadora de polivalência significativa. "Porque a obra de arte funciona como reestruturação dos elementos imagem e signo",⁵² superando as dicotomias de clareza e absurdo, real e irreal na medida em que se instaura como ficção.

2.4. A COMUNICAÇÃO ESTÉTICA: A ABERTURA COMO DADO FUNDAMENTAL

Procuramos analisar a questão da pluralidade de sentidos ao nível da estruturação do texto, mas cabe também tratá-la no processo de comunicação com o receptor, investigando a experiência estética e o comportamento do público. Ao se aproximar de um texto literário, o leitor, percebendo a natureza da obra, parte, de antemão, de uma série de pressupostos: o que vai ler não

se coloca como verdade, move-se no domínio da ficção, e espera que o receptor o aceite e julgue como tal, pondo em ação sua capacidade de criar no imaginário. Para que se efetue a comunicação estética, é necessário que o fruidor aceite as regras do jogo e faça uma leitura orientada, intencional, em que as "informações" presentes no texto são decodificadas segundo certas leis. É desta dinâmica entre texto e leitor, agindo o primeiro como estímulo não a toda e qualquer resposta, mas numa certa direção, que depende a realização do processo estético.

*As sugestões são voluntárias, estimuladas, explicitamente evocadas, mas dentro dos limites preestabelecidos pelo autor , ou melhor, pela máquina estética que ele pôs em movimento. A máquina estética não ignora as capacidades pessoais de reação dos espectadores, pelo contrário, as chama ao jogo e as converte em condição necessária para sua subsistência e para seu sucesso; mas as orienta e domina.*⁵³

É neste sentido e a partir de elementos fornecidos pela teoria da informação que Umberto Eco propõe e desenvolve um certo conceito de abertura. Eco define a obra de arte como "uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem em um só significante,"⁵⁴ e tenta analisar a dialética entre "forma" e "abertura". Partindo de um conceito de obra como sistema estruturado,⁵⁵ tenta "definir os limites dentro dos quais uma obra pode lograr o máximo de ambiguidade e depender da intervenção ativa do consumidor, sem contudo deixar de ser obra"⁵⁶ O modelo que propõe não é, portanto, um modelo do texto, mas das obras "enquanto postas numa determinada relação frutiva com seus receptores."⁵⁷ Cada ato de recepção é uma nova leitura de um mesmo organismo, e é este processo que caracteriza a sua abertura

fundamental, comum a toda obra de arte.

Eco chama a atenção para o fato de que, se na Antiguidade havia uma tentativa por parte do artista de controlar a abertura, utilizando artifícios para levar o receptor a perceber a obra num único modo "correto" possível, o que caracteriza em geral a arte contemporânea é o aproveitamento da abertura como elemento estruturante, às vezes levado às suas últimas consequências. Sem qualquer intenção valorativa, Eco vê três níveis básicos de abertura:

- "1) as obras "abertas" enquanto em movimento se caracterizam pelo convite a fazer a obra com o autor;
- 2) num nível mais amplo (como gênero da espécie "obra em movimento") existem aquelas obras que, já completadas fisicamente, permanecem contudo "abertas" a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos;
- 3) cada obra de arte, ainda que produzida em seguimento de uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, dada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal."⁵⁸

Não vamos analisar aqui a importância da teorização de Eco, pois parece-nos que ele não chega propriamente a colocar um novo aspecto, limitando-se a uma abordagem descritiva dos vários níveis de abertura possíveis no processo estético. O seu *modelo hipotético* de obra aberta é útil, no entanto, no sentido de chamar a atenção para um aspecto muitas vezes deixado de lado no estudo da obra de arte, o da relação obra-fruidor, vendo-o não como um ato puramente subjetivo, mas passível de ser entendido dentro de certos parâmetros.

Deste modo, percebemos que o estudo do fenômeno estético não pode se limitar à análise da estrutura interna do texto, mas que os processos de criação e de comunicação — mais complexos devido aos inúmeros e imponderáveis fatores que neles intervêm — são momentos básicos para uma compreensão que se queira totalizadora.

Também a relação crítica deve ser vista como um processo, segundo as condições e possibilidades de sua realização. Trata-se, como a leitura, de uma relação dialética entre texto e leitor, só que neste caso este passa de receptor de um discurso a operador também de escritura, ainda que com características distintas do discurso primeiro. Esta definição da crítica como metalinguagem⁵⁹ nos parece extremamente útil, pois traz na sua própria formulação os problemas de seu fazer, a necessidade de se definir traços comuns e distintivos em relação ao seu objeto. Em primeiro lugar, a atividade crítica exige a mediação da teoria e do método, que atuam não como autoridade, mas como elementos que vêm atender à exigência de rigor e objetividade do discurso crítico. "A reflexão metodológica acompanha o trabalho crítico, e esclarece o bliquamente, se instrui por ele e o retifica à medida que ele progride sobre o já visto dos textos estudados e dos resultados obtidos."⁶⁰ É a dinâmica entre a subjetividade do crítico e a objetividade do texto que produz o resultado crítico.

*Toda boa critica tem sua parte de verve, de instinto, de improvisação, seus golpes de sorte e seus estados de graça. Mas ela não confiaria neles. Ela necessita de princípios reguladores mais sólidos, que a guiem sem restringi-la e que a façam retomar o seu objeto.*⁶¹

Starobinski define a crítica como um *trajeto* cujo objetivo é cruzar a obra num ponto decisivo. Nem paráfrase, nem impressão, a crítica é sobretudo *tensão*, *busca*, *caminho*. Logo, a concepção de Barthes sobre a crítica estruturalista como simulacro inteligível⁶² é discutida por Starobinski: "Assim como não é o prolongamento ou o eco das obras não é tampouco seu substituto racionalizado."⁶³ A atividade crítica se faz em vários momentos, sempre numa tentativa de escapar ao monólogo, à solidão, na medida em que tem a cumprir uma função de metalinguagem. "Paráfrase, "poema" autônomo, inventário escrupuloso, reduzem a crítica à monódia. Mas cada um destes perigos deixa de ser um perigo quando se torna um momento de um vir-a-ser do pensamento."⁶⁴ Não se trata de uma linha reta, ascendente, mas de uma série de etapas, sempre numa tentativa de falar da obra sem reduzir-se a ela. Daí a importância mas não a hegemonia do método, é preciso que ele seja utilizado segundo um senso de pertinência, de medida, e, sobretudo, de adequação ao objeto.

*Não é preciso dizer que, graças a este confronto, procuramos adotar meios conformes às exigências próprias de cada obra, e, em vez de impor a toda a literatura a mesma abordagem, deixaremos por assim dizer cada poema ou cada livro nos indicar suas melhores vias de acesso.*⁶⁵

Adequação às suas possibilidades e a seu objeto, esta nos parece ser, se há alguma, a "verdade" da crítica. Discurso válido sobre um texto aberto, escolha de um fio dentre vários possíveis e desenvolvimento de uma linguagem em que rigor e intuição se aliem e em que certos princípios de coerência e objetividade sejam respeitados⁶⁶ são os critérios necessários para uma atividade crítica que deseje se fazer com a consciência da complexidade e do plural do texto, sem reduzi-lo a não ser em nome da possibilidade de seu alcance e como hipótese de

trabalho consciente de seus limites face ao heteróclito do objeto literário.

Colocando a questão num nível mais amplo, o da função mesma da literatura, chegaremos à conclusão de que "a literatura funda significados, e não aponta para os já existentes,"⁶⁷ Não cabe à literatura dar respostas, propor soluções, ou, pelo menos, este aspecto não pode ser tomado como critério de valor. A obra literária que tem como função evidente a difusão de uma palavra-de-ordem não é discutível tanto por ser panfletária, publicitária, ou qualquer outro rótulo sociológico que se lhe queira colocar, mas por contrariar a sua própria natureza e possibilidade, tornando-se provavelmente uma atividade mistificadora. Segundo Barthes, "a "mã" literatura é aquela que pratica uma boa consciência do sentido pleno, e a "boa" literatura é, pelo contrário, a que luta abertamente com a tentação do sentido."⁶⁸ Ele vai opor a uma função assertiva da literatura sua função *interrogativa*, como movimento ao mesmo tempo ínfimo (face às necessidades do mundo) e essencial (pois é esta interroga-ção que a constitui).

*A literatura é então verdade, mas a verdade da literatura é ao mesmo tempo esta importância de responder às questões que o mundo se coloca sobre seus males, e este poder de colocar questões reais, questões totais, cuja resposta não esteja pressuposta, de um modo ou de outro, na forma mesma da questão.*⁶⁹

A função da literatura não é pois a de fornecer respostas, mas a de liberar perguntas, sem fechar a obra num sentido, sem desfazer a sua ambiguidade essencial. "A literatura não permite andar, mas permite respirar".⁷⁰

Estas observações se tornam tanto mais evidentes se nos voltarmos para a literatura contemporânea, que tende a assumir conscientemente a abertura como estruturante fundador, operando-o ao nível da linguagem.⁷¹ Ao con

trário do artista clássico, o artista moderno cria na (e a) abertura da obra e não apesar de ou contra ela. Daí a dificuldade de uma atividade crítica, na medida em que esta é uma tomada de posição, o desenvolvimento num sentido face a uma literatura que, mais que nunca, escapa à explicação e se furta a qual quer tentativa de redução ou fechamento. Como lembra Satarobinski "a maior parte das obras modernas só declaram sua relação com o mundo sob a forma da recusa, da oposição, da contestação,"⁷² e isto, poderíamos acrescentar, pelos caminhos obscuros da linguagem simbólica. Signo estruturado, que permanece, a obra literária é um sistema organizado, portador de concordância interna, mas que funciona na medida em que questiona, discute, entra em desacordo com o mundo, sem resolver-se num sentido.

O trabalho que nos propomos a desenvolver sobre o texto de Clarice parte deste conjunto de observações, desta reflexão sobre o literário como elemento significativo e como objeto de crítica. Escolhemos um caminho — o estudo das articulações de imagens no conto de Clarice — partindo do princípio de que esta coerência interna verificada, longe de "resolver" o sentido do texto, apenas desvenda um outro nível de sua estruturação, abrindo, ao invés de fechar, à compreensão de significados múltiplos, mas tanto mais "literários" quanto mais desentranhados tenham sido do sistema mesmo do texto.

Pois a literatura — e a reflexão sobre ela — funciona na medida em que, tentando compreender mais profundamente o seu fazer, o signo que a nós apresenta, deparamo-nos com a sua riqueza, fator desafiante mas, por isso mesmo, atraente e iluminador.

N O T A S

- 1 TODOROV, Tzvetan. Estruturalismo e poética. São Paulo, Cultrix, 1970, p. 94.
- 2 Idem, ibidem, p. 95.
- 3 TODOROV, Tzvetan. "Introduction au vraisemblable" In: — Poétique de la prose. Paris, Seuil, 1971, p. 93.
- 4 FOULCAUT, Michel. L'ordre du discours. Paris, Gallimard, 1972, p. 11.
- 5 Cf. Idem, ibidem.
- 6 Cf. PLATO. "Phaedrus" In: The dialogues of Plato. (translatede by Benjamin Jowett). Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1952, p.115-191.
- 7 Cf. PLATO. "The Republic X" In: Op. cit. p. 427-441.
- 8 Cf. ARISTOTE. Poétique. Paris, Les Belles Lettres, 1969.
- 9 GENOT, Gérard. "L'écriture libératrice" In: Communications 11. Paris, Seuil - 1968, p. 52
- 10 Cf. Communications 11. Paris, Seuil, 1968.
- 11 GENOT, Gérard. Op. cit. p. 57.
- 12 Cf. Idem, ibidem, p. 58
- 13 TODOROV, Tzvetan, ibidem acima nota 1, p. 91.
- 14 Cf. BARTHES, Roland. "Les deux critiques" In: —, Essais critiques. Paris, Seuil, 1969, p. 246-251.

———. Sur Racine. Paris, Seuil, 1969.

DOUBROVSKI, Serge. Pourquoi la nouvelle critique? Paris, Mercure de France, 1966.
- 15 Cf. GENETTE, Gérard. "Vraisemblable et motivation" In: Communications 11. Paris, Seuil, 1968, p. 5-21.
- 16 Cf. LUKÁCS, Georg. "A concepção de mundo subjacente à vanguarda literária". In: — Realismo critico hoje. Brasília, Coordenada Editora de Brasília, 1969, p. 33-37.

- 17 BADOUIOU, Alain. "A autonomia do processo estético" In: Estruturalismo -
antologia de textos teóricos (organização de Eduardo do
Prado Coelho). Lisboa, Portugal, 1968, p. 400.
- 18 SAUSSURE, Ferdinand de. Cours de linguistique générale. Paris, Payot ,
1969, p. 98.
- 19 Idem, ibidem, p. 162.
- 20 Cf. OGDEN, C.K. & RICHARDS, I.A. O significado do significado. Rio, Zahar
1972.
- 21 Cf. BENVENISTE, Emile, "Nature du signe linguistique" In: —, Problèmes de
linguistique générale. Paris, Gallimard, 1966, p.
49-55.
- 22 Idem, ibidem, p. 54.
- 23 Cf. TINIANOV, Juriij. "L'évolution littéraire" In: Théorie de la litté-
rature (textes des formalistes russes réunis, pré-
sentés et traduits par Tzvetan Todorov). Paris, Seuil
1965, p. 120-136.
- 24 ALONSO, Dámaso. Poesia espanhola. RIO, INL, 1960.
- 25 Idem, ibidem, p. 19.
- 26 Cf. GUIRAUD, Perre & KUENTZ, Pierre. La stylistique, Paris, Klienksieck,
1970.
- 27 JAKOBSON, Roman. "Linguistique et poétique" In: —, Essais de linguisti-
que générale. Paris, Minuit, 1963, p.209-248.
- 28 Idem, ibidem p. 214.
- 29 Idem, ibidem p. 218.
- 30 Idem, ibidem p. 220.
- 31 Idem, ibidem p. 248.
- 32 BARTHES, Roland. "L'analyse réthorique" In: Littérature et société. Bru-
xelles, Editions de L'Institut de Sociologie de l'Uni -
versité de Bruxelles, 1967, p. 32.

- 33 MERQUIOR, José Guilherme. "Sobre alguns problemas da crítica estrutural"
In: —. A astúcia da mímese. Rio, José Olympio,
1972, p. 211-219.
- 34 Idem, ibidem, p. 214.
- 35 GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle. "La notion de connotatio(s)" In: Littérature
4. Paris, décembre 1971, p. 107.
- 36 Cf. Idem, ibidem, p. 96-107.
- 37 PORTELLA, Eduardo. Teoria da comunicação literária. Rio, Tempo Brasilei-
ro, 1970, p. 62.
- 38 RUWET, Nicolas. "Limites de l'analyse linguistique en poésie" In: —.
Langage, musique, poésie. Paris, Seuil, 1972, p. 210.
- 39 PORTELLA, Eduardo, ibidem acima nota 37, p. 63.
- 40 PORTELLA, Eduardo. "O Signo e os signos" In: A linguagem e os signos. Rio,
Tempo Brasileiro, 1972, p. 133.
- 41 BARTHES, Roland. Critique et vérité. Paris, Seuil, 1966p.
- 42 Idem, ibidem, p.
- 43 Cf. PRINCE, Gerald. "Introduction à l'étude du narrataire" In: Poéti-
que 14. Paris, Seuil, 1973, p. 178-196.
- 44 TODOROV, Tzvetan, Ibidem acima nota 1, p. 95.
- 45 PORTELLA, Eduardo, Ibidem acima nota 37, p. 61.
- 46 CÂNDIDO, Antônio. "Crítica e sociologia" In: —. Literatura e sociedade.
São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1967, p. 4
- 47 LIMA, Luis Costa. Estruturalismo e Teoria da literatura. Petrópolis, Vo-
zes, 1973, p. 218.
- 48 GREIMAS, A.J. "Introduction" In: Essais de sémiotique poétique. Paris,
Larousse, 1971, p. 18.
- 49 RASTIER, François. "La systématique des isotopies" In: Op. cit. p. 82.
- 50 Idem, ibidem, p. 80-105

- 51 Idem, *ibidem*, p. 83.
- 52 PORTELLA, Eduardo, *ibidem* acima nota 37, p. 67.
- 53 ECO, Umberto, "Análise da linguagem poética". In: —, Obra aberta. São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 82.
- 54 ECO, Umberto, "Introdução à segunda edição". In: Op. cit. p. 22
- 55 NOTA: "Entendendo-se por "obra" um objeto dotado de propriedades estruturais definidas que permitam, mas coordenando-os o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas." (Umberto Eco. Op. cit. p. 23).
- 56 Idem, *ibidem*, p. 23
- 57 Idem, *ibidem*, p. 29.
- 58 ECO, Umberto. "A poética da obra aberta". In: Op. cit. p. 63-64.
- 59 Cf. BARTHES, Roland. "Littérature et métalangage" In: —, Essais critiques. Paris, Seuil, 1964, p. 106-107.
- 60 STAROBINSKI, Jean. "Le sens de la critique" In: —, La relation critique. Paris, Gallimard, 1970, p. 11.
- 61 Idem, *ibidem*, p. 12.
- 62 Cf. BARTHES, Roland, "L'activité structuraliste" In: —, Ibidem acima nota 59. p. 213-220.
- 63 STAROBINSKI, Jean. Op. cit. p. 26.
- 64 Idem, *ibidem*, p. 27.
- 65 Idem, *ibidem*, p. 31.
- 66 Cf. BARTHES, Roland, Critique et vérité. Paris, Seuil, 1966, p. 63-75.
—, "Par où commencer?" In: Poétique 1. Paris, Seuil, 1971, p. 3-9.
- 67 PORTELLA, Eduardo, *Ibidem* acima nota 37, p. 72
- 68 BARTHES, Roland. "Littérature et signification" In: —, Ibidem acima nota 59.

69 BARTHES, Roland. "La littérature aujourd'hui" In: —. Ibidem acima nota 59

70 Idem, ver acima nota 8 p.264

71 Cf. ECO, Umberto. Op. cit.

— . A estrutura ausente. São Paulo, Perspectiva, 1971.

72 STAROBINSKI, Jean. Op. cit. p. 21.

3. O DILEMA DA LINGUAGEM EM CLARICE LISPECTOR

A dificuldade para o estudo de um texto poético. O caminho da narrativa contemporânea em direção à poesia como sintoma / manifestação cultural. A ambiguidade como forma de apelo poético. A atração do silêncio. A obra de Clarice Lispector como tensão entre o código e o silêncio. O problema da linguagem na narrativa romanesca de Clarice Lispector. Uma reflexão sobre a imagem na expressão literária. A consciência "imageante". A palavra e o poeta. Imagem e conceito. O caráter insubstituível da imagem. O discurso poético como forma de reconstituir a experiência primeira da linguagem. Uma tentativa de recuperar a riqueza expressiva original. A imagem como recurso contra o silêncio. Recriação e não tradução. A trama imagística como agente reestruturador do sistema do texto. O tratamento usual da imagem na crítica à obra de Clarice Lispector. A palavra e a vivência em "A mensagem". Uma análise de "Evolução de uma miopia" a partir da articulação das imagens do "ver".

3.1. A NARRATIVA CONTEMPORÂNEA UMA LUTA PELA EXPRESSÃO

Normalmente, quando se fala em ambiguidade, em multiplicidade possível de significações, em envolvimento do leitor numa experiência interior, pensa-se imediatamente no discurso poético nas suas inúmeras variações. O termo "poesia" é, em geral, associado a comunicação emocional, a comunhão de vivências, e, muito mais que o texto prosaico, escapa a uma tentativa analítica. Mesmo críticos relativamente recentes como Dâmaso Alonso¹ circunscrevem a possibilidade do estudo literário — aludindo particularmente à literatura poética — a meras tentativas no domínio da estilística, a observações parciais que só o lampejo da intuição teria a capacidade de tornar significativas. "No campo poético (ou, em geral, artístico), o resto, o que nos escapa, é precisamente o essencial."² Dentro da mesma linha de abordagem, Leo Spitzer³ vê, no entanto, melhores perspectivas, pois propõe como objetivo da análise literária a busca do "etymon", do princípio estruturador básico do texto, perceptível a partir da observação de seus traços estilísticos mais marcantes. Embora os caminhos propostos por Spitzer careçam de rigor metodológico, na medida em que se fundam na leitura atenta e na intuição, sua proposição e sobretudo o resultado de seus trabalhos chamam a atenção para a necessidade de se compreender o texto de forma global, ainda que a partir de um aspecto ou ponto de vista. O trabalho de Empson,⁴ também realizado na primeira metade deste século, representa um esforço no sentido de superar a tentação e o hábito de se sacralizar a obra de arte, na medida em que é a própria ambiguidade — em geral tomada como critério de avaliação — que constitui o objeto mesmo de seu estudo.

Ora, esta dificuldade que parecia ser mais específica do texto poético — ficando a narrativa acessível a uma abordagem sociológica, histórica, e hoje estrutural na linha de um Propp, por exemplo — surge também

quando se trata do romance contemporâneo, cuja tendência, como já vimos,⁵ é aproximar-se da poesia.

Esta transformação da narrativa não se explica apenas por uma necessidade de renovação, pois a escolha de um caminho e não outro tem motivações mais profundas. Para Octavio Paz⁶ o caminho do romance em direção à poesia é sintoma da crise da sociedade moderna, que não se limita a uma mudança de valores, à substituição de princípios antigos por outros mais eficazes, mas que é a afirmação do próprio vazio, da "impossibilidade de consagrar o homem como fundamento da sociedade."⁷ Para Paz, o romance já é, em si mesmo, um tipo de narrativa ambígua, pois oscila entre o relato e a imagem, entre a história e a poesia. Tanto mais o mundo escapa à compreensão lógica, a uma visão ordenada de situações, mais a abordagem é pessoal, e a função recriadora da linguagem poética torna-se necessária. O movimento que tem no D. Quichote um marco inicial, radicaliza-se nos tempos de hoje: a dúvida sobre si e sobre o mundo comunica-se num gênero contraditório que é a imagem mesma da ambiguidade moderna. "Desde os princípios deste século o romance tende a ser poema de novo."⁸

Esta característica é tanto mais marcante quando verificamos que, coerentemente, a expressão deixou de ser um dado e o fazer da obra é conscientemente discutido no seu próprio interior. Questões como "por que" e "para que" escrever não são colocadas apenas em ensaios teóricos,⁹ mas frequentemente constituem o objeto da própria narrativa de ficção. Romance e ensaio se confundem, tornando patente a relatividade de um conceito como o de "literário" e a dificuldade de se demarcar fronteiras entre gêneros, artes, ou discursos. Como percebe Barthes,¹⁰ a função da literatura hoje é eminentemente questionadora, e, mais do que postular determinados valores, ela discute os que temos por assentes.

Ainda que possam ser considerados enriquecedores, estes aspectos constituem antes um desafio para a atividade crítica, que, além do expli

cito, deve levar em conta o ausente, o implícito, o que a obra comunica sem dizer, revelando pela linguagem de seu discurso. Recusando uma função basicamente referencial, lógica, de reconhecimento, este tipo de obra literária de ve ser lido como imagem de sua significação, o que exige do leitor — e mais ainda do crítico — uma nova atitude, uma participação ou, pelo menos, uma postura inquisitiva.

A propósito de Schönberg e de sua função "revolucionária" em termos de comunicação estética, diz Adorno:"

*Aquele que não entende algo projeta imediatamente sua insuficiência sobre a própria coisa — como a inteligente raposa das célebre uvas verdes — e declara que a coisa mesma é incompreensível. De fato, a música de Schönberg exige desde o primeiro momento uma colaboração ativa e concentrada: a mais aguda atenção para a multiplicidade do simultâneo, renúncia às habituais muletas de uma audição que sempre sabe o que vai vir depois, percepção tensa do individual, específico, capacidade de aprender com precisão caracteres que mudam frequentemente em âmbito reduzidíssimo, e capacidade de entender sua história sem repetições.*¹¹

A dificuldade mesma da obra é a medida de sua importância, sem que com isso Adorno advogue uma estética do puro hermetismo. Pelo contrário, ao colocar assim a questão, ele o desmitifica.

*Essa música oferece tanto menos ao ouvinte quanto mais lhe presenteia. Exige que o ouvinte componha também numa colaboração espontânea o seu movimento interno, e lhe atribui uma praxis em vez de uma mera contemplação.*¹²

Num mundo confuso, em crise, a expressão estética não pode ser solar, plena, acabada, assentando-se numa ilusão racionalista. Esta é a função da indústria cultural, cujas finalidades utilitárias — comerciais e mistificadoras — foram tão bem analisadas pelo crítico neo-hegeliano.¹³ Ainda que vivendo a contradição obra de arte/mercadoria e sofrendo as injunções inescapáveis da mediação comercial, a arte contemporânea tenta ser fiel a seu papel problematizador quando se estrutura como aberta, tornando angústia e a dúvida tipicamente contemporâneas não apenas conteúdos verbalizados mas efeitos produzidos por sua dinâmica interna. Ante o mundo confuso, obscuro das relações complexas entre os seres, cabe ao poeta posicionar-se, objetivando-o em sua obra.

Entretanto, sobretudo a partir do século passado, — particularmente com Flaubert e Mallarmé — ao lado da busca consciente da expressão adequada surge o silêncio como ameaça e como tentação.

*Falar, assumir a singularidade privilegiada e a solidão do homem no silêncio da criação, é perigoso. Falar com a força extrema da palavra, que é a do poeta, ainda mais. Logo, até para o escritor, talvez mais para ele do que para outros, o silêncio é uma tentação, um refúgio quando Apolo está perto.*¹⁴

E é na atividade poética, em que a palavra luta mais tenazmente para, transformando-se, expressar o inefável que este confronto com o silêncio é especialmente arri-scado. A música, com seu poder de sugestão e de envolvimento, significa para alguns um caminho.¹⁵ "E na música que o poeta espera encontrar o paradoxo resolvido de um ato de criação singular ao criador, adequado à forma de seu próprio espírito, mas infinitamente renovado em cada ouvinte."¹⁶ No entanto, desde Mallarmé, a escolha do silêncio tem sido muito frequente. "Em grande parte da poesia moderna o silêncio representa o apelo

do ideal.”¹⁷ Ao tentar expressar a experiência única, intensamente vivida, a poesia se choca com a barreira da linguagem, código coletivo, convencional, cuja função é nivelar para comunicar.

*Para um escritor que sente que a condição da linguagem está em questão, que a palavra pode estar perdendo algo de seu gênio humano, dois são os caminhos disponíveis: ele pode tentar tornar seu próprio idioma representativo da crise geral, transmitir através dele a precariedade e a vulnerabilidade do ato comunicativo, ou ele pode escolher a retórica suicida do silêncio.*¹⁸

A obra de Clarice Lispector constitui, a nosso ver, uma luta constante tanto contra a prisão do código quanto contra a tentação do silêncio. Sua produção literária intermitente, esparsa sobretudo nos últimos tempos — seu último romance data de 1969 — contrasta com a de muitos escritores que, regurlamente, colocam uma obra nas livrarias, a tempo e a hora exatos de manterem satisfeito um público habituado a um certo tipo de entretenimento narrativo. Segundo testemunho da própria autora, escrever é uma aventura em que as palavras são ao mesmo tempo o obstáculo e o caminho necessário. Justificando o seu modo de fazer literatura, diz num texto de reflexão:

Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras. É neste sentido, pois, que escrever me é uma necessidade. De um lado, porque escrever é um modo de não mentir o sentimento (a transfiguração involuntária da imaginação é apenas um modo de chegar); de outro lado, escrevo pela incapacidade de entender sem ser através do processo de escrever.

Se tomo um ar hermético, é que não só o principal é não mentir o sentimento como porque tenho incapacidade de transpô-lo de um modo claro sem que o minta — mentir o pensamento seria tirar a única alegria de escrever. Assim, tantas vezes tomo um ar involuntariamente hermético, o que acho bem chato nos outros. Depois da coisa escrita, eu poderia torná-la mais clara? Mas é que sou obstinada. E por outro lado, respeito uma certa clareza peculiar ao mistério natural, não substituível por clareza outra nenhuma. E também porque acredito que a coisa se esclarece sozinha com o tempo: assim como num copo d'água, uma vez depositado no fundo o que quer que seja, a água fica clara. Se jamais a água ficar limpa, pior para mim. Aceito o risco. Aceitei o risco bem maior, como todo mundo que vive. E se aceito o risco não é por liberdade arbitrária ou inconsciência ou arrogância: a cada dia que acordo, por hábito até, aceito o risco. Sempre tive um profundo senso de aventura, e a palavra profundo está aí querendo dizer incrépito. Este senso de aventura é o que me dá o que tenho de aproximação mais isenta e real, em relação a viver e, de cambalhota, a escrever.¹

Logo que surgiu seu primeiro romance, Perto do coração selvagem,²⁰ as apreciações críticas denotavam espanto ante uma realização literária inusitada entre nós. Acentuando o caráter poético da obra, Alvaro Lins²¹ vê nesta tendência uma marca do temperamento feminino, confessional e lírico na criação artística, como também uma característica do romance atual. "A união do lirismo com o realismo, do sentimento poético com a capacidade de observação — é o que retira do moderno romance poético a sua tendência pa-

ra o pieguismo e para a visão cor-de-rosa."²² Apontando o romance de Clarice como "a primeira experiência definida que se faz no Brasil do moderno romance lírico",²³ Alvaro Lins lhe atribui a qualidade do "realismo mágico",²⁴ que define pela fusão da memória com a imaginação na captação dos níveis mais profundos do real. No entanto muitas vezes o lirismo neste livro estaria servindo para suprir a falta de recursos narrativos, havendo abundância de imagens mas "sem unidade interna". Experiência inacabada, falha ainda, mas promissora, este é o julgamento do autor de Os mortos de sobrecasaca.

É o aspecto de pesquisa verbal, o entendimento do romance como "a verdadeira aventura da expressão"²⁶ que impressiona Antonio Cândido, em ensaio publicado na mesma época:

*A autora (ao que parece uma jovem estreante) colocou seriamente uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas. A descoberta do cotidiano é uma aventura sempre possível, e o seu milagre, uma transfiguração que abre caminho para mundos novos.*²⁷

Também sobre o livro de estréia de Clarice, Roberto Schwarz²⁸ se pronuncia, abordando-o a partir das categorias lukacsianas de narração e descrição expostas em conhecido ensaio do escritor húngaro.²⁹ Tendo como matéria não personagens ou acontecimentos, mas "um substrato humano essencial",³⁰ Perto do coração selvagem trata de objetos *descritivos*, portanto, mas *inenarráveis* já que não se modificam nem têm gênese."³¹ Uma concepção a-histórica do tempo — que o crítico percebe também na estrutura de

A Metamorfose de Kafka³² — substituí a causalidade dos fatos pela causalidade psíquica entendida nos moldes da psicologia associacionista. "Mais que apresentar ao leitor o histórico do isolamento, Clarice Lispector micro-relata os *momentos* em que este mais se manifesta."³³ Para Roberto Schwarz este caráter fragmentário, compartimentado das experiências psíquicas é o cerne mesmo da estrutura do livro: "o que é carência em psicologia pode ser virtude em ficção. A falta de nexos entre os episódios torna-se um princípio de composição."³⁴ Este aspecto define o destino da personagem, que vê mas não se dirige, numa "curiosa combinação de necessidade e arbítrio, em que passividade e rigor coincidem."³⁵ Análise psicológica exarcebada e a-historicidade são as características mais marcantes vistas por Roberto Schwarz que, embora passíveis de crítica, são bem realizadas esteticamente, o que torna Perito do coração selvagem "um livro que se impõe!"³⁶

As análises posteriores que abrangem a obra de Clarice em termos mais globais, têm como ponto comum a indagação sobre as possibilidades estéticas da expressão adotada pela autora. Num ensaio que alcança até A máquina no escuro e Laços de família Luiz Costa Lima³⁷ vê na autora não deficiências de estilo, mas de forma. Dada a ausência de uma articulação intensa e concreta com o mundo é a redução da busca aos limites de si mesmo, o núcleo dramático da obra de Clarice tende a se abstratizar e a emprestar um tom de falsidade e de intelectualização a expressão dos personagens. A incapacidade da autora de ir além das situações meramente singulares³⁸ e as consequências decorrentes desta situação colocam sua obra num meio termo entre a ficção e o ensaio filosófico, cujo efeito final é uma sensação de insuficiência na elaboração romanesca e de vacuidade na comunicação. Daí, para Luiz Costa Lima, a superioridade dos contos de Clarice sobre seus romances, pois nestes a síntese necessária elimina os defeitos apontados nas obras de maior extensão, levando a "expressão pouco desenvolvida mas penetrante das situações familiares."³⁹

Benedito Nunes, autor de um ensaio longo sobre a obra de Clarice Lispector, analisa os principais temas desenvolvidos pela autora — "a angústia, o nada, o fracasso a linguagem, a comunicação das consciências" — à luz da filosofia heideggeriana, lendo a sua narrativa numa perspectiva existencial.⁴⁰ Reiterando o que já disseram outros críticos sobre o caráter abstrato dos personagens, do tempo e do espaço, Benedito Nunes tenta entender estas características dentro do universo imaginário de Clarice a partir da dimensão da existência que só no pensamento mais recente tem sido aflorada.

Qualquer que seja a posição filosófica da escritora, o certo é que a concepção-de-mundo de Clarice Lispector tem marcas afínidades com a filosofia da existência, como no-lo revela (...) a experiência da náusea, que aparece nos contos e romances da autora de Laços de família.⁴¹

Para Alfredo Bosi⁴² — num breve ensaio, na medida em que é parte de um quadro geral da literatura brasileira — a obra de Clarice é uma passagem do psicológico ao metafísico, o que se dá num árduo e tenaz esforço como indica a "educação existencial" que caracteriza a trajetória de seus textos. A narrativa de Clarice é vista como imagem da crise que atinge toda a prosa atual, mesmo nas suas vertentes sociológicas e regionalistas.

As características gerais da obra de Clarice são abordadas num livro de Assis Brasil⁴³ inteiramente dedicado à autora, numa exposição que se quer didática, detendo-se especialmente em A paixão segundo G.H., considerado o momento de exacerbação do processo seguido por ela.

Estas informações nos são úteis na medida em que apontam as diretrizes gerais da obra de Clarice e a variedade de leituras de que tem se

do objeto. Podemos observar que, de modo mais ou menos enfático, as críticas sobre sua obra detem-se no problema da expressão entendida não só como estilo, mas como tema e objeto buscado, valor necessário à trajetória ficcional. Bastante explícita em suas primeiras obras, a problemática da linguagem vai sendo progressivamente incorporada ao próprio fazer narrativo, passando a ênfase da teorização à prática de um modo específico de utilização da língua - gem. Tanto mais necessária, como já vimos, é esta "luta" com a palavra, devido ao caráter insólito, contraditório e mesmo inefável do que tem a comuni - car. Como tentaremos demonstrar, é num entendimento mais aberto das possibi - lidades da linguagem, na plena exploração das possibilidades da imagem que, parecemos, a autora encontra um caminho expressivo eficaz. Para tanto, julga - mos necessário acompanhar, na análise de seus romances, o modo como a lingua - gem é problematizada e os vários momentos desta pesquisa sobre o próprio fa - zer.

3.2 TEORIA E PRÁTICA DA LINGUAGEM NA NARRATIVA ROMANESCA DE CLARICE LIS PECTOR

O hábito de lidar com as palavras marca a personagem de Perto do coração selvagem, que se indaga sobre a arbitrariedade do signo e sobre a linguagem em geral:

*Dona de casa, marido, filhos, verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha. "Nunca" é homem ou mulher? Por que "nunca" não é filho nem filha? E "sim"? Oh, Tinha mui - tas coisas inteiramente impossíveis. Podia-se ficar tardes in - teiras pensando. Por exemplo: quem disse pela primeira vez as - sim: nunca?*⁴⁴

O poder da palavra para Joana não se exprime apenas na atividade poética,⁴⁵ é mais radical na medida em que pela linguagem ela se define como ser.

*É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto mas o que eu digo. Sinto quem sou e a impressão está alojada na parte alta do cérebro, nos lábios — na língua principalmente —, na superfície dos braços e também correndo dentro, bem dentro do meu corpo, mas onde, onde mesmo, eu não sei dizer. (...) Mas é que basta silenciar para sô enxergar, abaixo de todas as realidades, a única irreduzível, a da existência.*⁴⁶

A palavra é, pois, mascaradora, é imagem que tenta inutilmente aprisionar o indefinível, e o silêncio se torna assim via de conhecimento. O poder sobre a palavra na verdade é falso, de origem infantil, a racionalidade fria que não é compreensão mas pura atividade lúdica.⁴⁷ Se, em certos momentos, ela é necessária para objetivar o que não se quer ver — a morte do pai, por exemplo⁴⁸ — em outros momentos, quando se pede à palavra não para desvendar um significado abafado, mas para preencher um vazio, ela se revela inócua, inoperante.

Ela não era obrigada a seguir o passado, e com uma palavra podia inventar um caminho de vida. (...) Às vezes, no entanto, talvez pela qualidade do que dizia, nenhuma ponte se criava entre eles e, pelo contrário, nascia um intervalo (...).

*Como se ela tivesse jogado uma brasa no marido, a frase palavra de um lado para outro, escapulia-lhe das mãos até que ele se livrasse dela com outra frase, fria como cinza, cinza para cobrir o intervalo.*⁴⁹

Face a Lídia e à viúva — mulheres da voz, pura vibração sonora, pré-verbal — Joana se vê ante a existência simples, direta, em que o silêncio pode ser plenitude de vida. Lídia se espanta com a facilidade com que Joana fala de seus sentimentos, e logo descobre que são de certo modo forjados. Para Lídia, só a memória afetiva tem o poder de fazer reviverem fatos passados: "a verdade é que a qualidade desses acontecimentos era tal, que não se pode rememorá-los falando. Nem mesmo pensando com palavras. Só parando um instante e sentindo de novo."⁵⁰ Quase como um "leit-motiv" a atitude inversa de Joana é reiteradamente expressa, sem que esta consciência leve a uma mudança efetiva, é pura constatação.

*A distância que separa os sentimentos das palavras. Já pensei nisso. E o mais curioso é que no momento em que tento falar não só não exprime o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é, seguramente, o que eu sinto mas o que eu digo.*⁵¹

E quando se vê impotente ante sensações novas que não consegue transformar em palavras, a reação de Joana é de raiva, como se lhe fosse roubada a capacidade mesma de sentir:

Quando Otávio a beijara, segurara-lhe as mãos, apertando - a contra seu seio, Joana mordera os lábios a princípio cheia

*de raiva porque ainda não sabia com que pensamento vestir aquela sensação violenta, como um grito, que lhe subia do peito até entontecer a cabeça.*⁵²

Também a mentira, para Joana que a praticava, representa não falsidade mas onipotência⁵³, o que amedronta os que com ela convivem. No seu relacionamento com Otávio, para quem as palavras são "pequenas e como - das fórmulas que o sustentavam e lhe facilitavam a comunicação com as pessoas"⁵⁴, Joana vence a "luta" ao matar com a palavra a possibilidade de comunicação emocional profunda, que Lídia sente concretizar-se naturalmente no filho. "Mas agora ela falava também porque não sabia dar-se e porque, sobretudo apenas pressentia, sem entender, que Otávio poderia abraçá-la e dar - lhe paz."⁵⁵

O poder de criação de Joana não transcende o nível das palavras e mesmo quando estas tentam se tornar vida — "as palavras vindas de antes da linguagem, da fonte, da própria fonte"⁵⁵ — são produtos abstratos da mente e não seres concretos, matéria apenas porque puro som, mas que só conseguem tornar Joana "como uma mulher"⁵⁷, no seu ato de criação.

*Então ela inventou o que deveria dizer. Os olhos fechados, entregue, disse baixinho palavras nascidas naquele instante, nunca antes ouvidas por alguém, ainda tenras da criação — brotos novos e frágeis. Eram menos que palavras, apenas sílabas soltas, sem sentido, mornas, que fluíam e se entrecruzavam, fecundavam-se, renasciam num só ser para desmembrarem-se em seguida, respirando, respirando ...*⁵⁸

É ainda pela palavra que Joana se liga ao amante, pela aceitação que ele demonstra de seu poder verbal e sua possibilidade de exercê-lo.

*Ela contara-lhe certa vez que em pequena podia brincar uma tarde inteira com uma palavra. Ele pedia-lhe então para inventar novas. Nunca ela o queria tanto como nesses momentos.*⁵⁹

Mas ela pressente que mesmo este homem não suportaria o peso do seu "excesso de milagre" e que, como os outros, terminaria por afastar-se. "Acreditava-se muito poderosa e sentia-se infeliz. Tão poderosa que imaginava ter escolhido os caminhos antes de neles penetrar — e apenas com o pensamento."⁶⁰

Às vésperas de sua viagem, Joana parece aceitar docemente "a incompreensão de si própria"⁶¹ e vê as palavras como "duras"⁶², sobrenadando no seu mar, "seixos rolando no rio"⁶³. Sua impotência reconhecida, Joana se abre para o outro e se propõe a empreender um novo caminho:

*Deus, brotai no meu peito, eu não sou nada e a desgraça cai sobre minha cabeça e eu só sei usar palavras e as palavras são mentirosas e eu continuo a sofrer, afinal o fio sobre a parede escura.*⁶⁴

Podemos dizer que, para Joana, a grande aprendizagem é a da falência da palavra-conceito que aprisiona e reduz a experiência. A palavra é "mentirosa", ela não pode substituir a experiência ou mesmo transmiti-la integralmente.

Perto do coração selvagem termina com uma comparação — "forte e bela como um cavalo novo"⁶⁵ — processo estilístico que será fundamen-

tal na construção de A maçã no escuro.⁶⁶ Neste livro é narrado o "renascimento" de Martim a partir de um ato de ruptura que ele resiste a rotular de "crime". Libertar-se do passado é também livrar-se da linguagem antiga, do código que lhe impõe uma palavra, reações para o seu comportamento.

*Mas "crime"? A palavra ressoou vazia no descampado, e também a voz da palavra não era sua. Então, finalmente convencido de que não seria capturado pela linguagem antiga, ele experimentou ir um pouco mais longe: sentiria por acaso horror depois de seu crime? O homem apalpou com minúcia sua memória. Horror? e no entanto era o que a linguagem esperaria dele.*⁶⁷

.....
*Aquele homem rejeitara a linguagem dos outros e não tinha sequer começo da linguagem própria. E no entanto, oco, mudo, rejubilava-se. A coisa estava ótima.*⁶⁸

Desprezada a linguagem dada, a única que se lhe oferecia já feita, Martim "seria obrigado a manufaturar aquilo que ele quisesse possuir"⁶⁹, e, enquanto isso, viver no silêncio. Seus passos o levam a uma fazenda onde, primeiro com as coisas — vegetais, animais — e depois com as pessoas, reaprenderá o ofício de ser. Em Martim notamos uma trajetória diversa da de Joana: sua reconstrução começa com a própria vida concreta, só o vivido se pode nomear. Sua tentativa de tornar verbo sua experiência falha: apesar de seu desejo de "dar um nome" ao que sente, percebe a distância entre ele e a palavra, e o papel permanece branco.

Sua obscura tarefa seria facilitada se ele concedesse o uso das palavras já criadas. Mas sua reconstrução tinha de come-

çar pelas próprias palavras, pois palavras eram a voz de um homem. Isso sem falar que havia em Martim uma cautela de ordem meramente prática: do momento em que admitisse as palavras alheias, automaticamente estaria admitindo a palavra "crime" — e ele se tornaria apenas um criminoso vulgar em fuga. E ainda era muito cedo para ele se dar um nome, e para dar um nome ao que queria. Um passo a mais, e saberia. Mas era cedo ainda.⁷⁰

Martim percebe, porém, que esta "suspensão" da lei é provisória e que não pode escapar à ação dos outros personagens, desejosos de desvendar seu mistério — enquadrá-lo na linguagem — pois dos dados que apresenta não são verossímeis. Ainda que supostamente "vitorioso" — segue o caminho de sua redenção — Martim se vê face aos desejos vagos de Ermelinda, à segurança aparente de Vitória, ao sadismo refinado do professor, todos confinando seu ato numa transgressão social, o que ele não tenta impedir de modo eficaz, apenas "deseja" que a ação da lei "aguarde" o desenvolvimento do processo. A questão da finalidade concreta de seu ato fica em aberto, na media em que Martim se limita à destruição de seu ser social, e à consciência de "dois fracassos, o da existência e o da linguagem."⁷¹

Assim como vimos na comparação — ou seja, na tentativa de traduzir em linguagem conhecida experiências individuais inefáveis — o processo estilístico dominante em A maçã no escuro,⁷² em A paixão segundo G.H.⁷³ notamos que a romancista tenta levar seu processo de recriar a linguagem, desestruturando-a, às suas últimas consequências. A epígrafe do livro anterior, retirada dos Upanishades, se aplicaria talvez melhor a este, em que, numa tentativa de aprofundar sua "experiência mística", Clarice explora amplamente as possibilidades do processo imagístico:

*Criando todas as coisas, ele ~~entrou~~ em tudo. Entrando em todas as coisas, tornou-se o que tem forma e o que é informe; tornou-se o que pode ser definido; e o que não pode ser definido; tornou-se o que tem apoio e o que não tem apoio; tornou-se o que é grosseiro e o que é sutil. Tornou-se toda espécie de coisas: por isso os sábios chamam-no o real.*⁷⁴

Aqui, a linguagem aparece menos como tema e mais como meta a ser alcançada, objeto a criar. Seu projeto se resume numa tentativa de dar forma, expressão verbal ao que foi vivido, o que não significa apuro de estilo,⁷² mas o primeiro passo no sentido de assimilar livremente a própria experiência. G.H. tenta primeiramente estabelecer a situação usual do processo de comunicação e forja para si um destinatário. Como em A maçã no escuro há um gesto prévio de ruptura:

*Mas receio começar a compor para poder ser entendida pelo alguém imaginário, receio começar a "fazer" um sentido, com a mesma mansa loucura que até ontem era o meu modo sadio de caber num sistema. Terei que ter a coragem de usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para o ninguém? Assim como uma criança pensa para o nada. E correr o risco de ser esmagada pelo acaso.*⁷⁶

Sua tarefa é de rearrumar — ao apartamento e a si — começando pelo "fim",⁷⁷ talvez o mais fundo e escondido. E é neste fundo que se depara com a linguagem do outro (a empregada Janair) sobre si: "o desenho não era um ornamento: era uma escrita".⁷⁸ "Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência."⁷⁹ Este primeiro passo já

mostra o sentido da trajetória de G.H.: "eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo."⁸⁰ O aprofundamento é ao mesmo tempo ampliação, integração no não-eu, é a experiência contraditória e globalizante. "Foi assim que fui dando os primeiros passos no nada. Meus primeiros passos hesitantes em direção à Vida, e abandonando a minha vida. O pé pisou no ar, e entrei no paraíso, ou no inferno: no núcleo."⁸¹

O silêncio toma aqui um sentido pleno, criativo, e a máscara, o de seu esvaziamento:

*O medo que eu sempre tive do silêncio com que a vida se faz . Medo do neutro. O neutro era a minha raiz mais profunda e mais viva — eu olhei a barata e sabia. Até o momento de ver a barata eu sempre havia chamado com algum nome o que estivesse vivendo, senão não me salvaria. Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana, ao me ter humanizado, eu me havia livrado do deserto.*⁸²

O neutro, quando visto de frente, sem enfeite, "era a vida, que eu antes chamava de o nada. O neutro era o inferno."⁸³ A busca da imanência, do Ser — "fazer seria transcender, transcender é uma saída"⁸⁴ — é condição para a integração no eu: "eu estava me sendo."⁸⁵

O ato de G.H. é uma transgressão positiva e dotada de finalidade, finalidade esta traduzida em Deus — a identidade.

*Ouve, por eu ter mergulhado no abismo é que estou começando a amar o abismo de que sou feita. A identidade pode ser perigosa por causa do intenso prazer que se tornasse apenas prazer. Mas agora estou aceitando amar a coisa!*⁸⁶

Deus é a fusão, "é o que existe, e todos os contraditórios são dentro de Deus, e por isso não o contradizem."⁸⁷ Deus não é uma entidade abstrata, um Espírito absoluto que figure a totalidade: "o divino para mim é o real"⁸⁸, e o eu, sem perder a sua integridade, não se fecha dentro de si. "Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois "eu" é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo."⁸⁹

Esta tentativa de fusão dos contrários, de quebra dos limites lógicos, da estrutura dada, se faz ao nível da própria linguagem. O trabalho sobre a expressão linguística, que já apresentava certos processos dignos de nota nos livros anteriores — por exemplo, a mistura de pronomes eu-ela em Perto do coração selvagem,⁹⁰ numa tentativa de fundir enunciado e enunciação — é aqui radicalizado no sentido de quebrar as estruturas lógicas e sintáticas usuais através de paradoxos, antíteses, concordâncias inusitadas, tudo em nome de uma experiência vivencial que se quer comunicar. Por exemplo , em

*Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia—
no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros
como modo de se verem.*⁹¹

ou em

*eu estava me sendo,*⁹²

ou ainda

*E nós sabemos Deus,*⁹³

a regência dos verbos é modificada com vistas a uma maior expressividade. Numa das poucas passagens de A paixão segundo G.H. em que a linguagem é referida explicitamente, vemos que o seu modo de ser é, como o de Deus, paradoxal: seu fracasso é a condição do seu sucesso possível.

Eu tenho à medida que designo — e este é o esplendor de se ter um a linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la — e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas — volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quan⁹⁴do falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.

Parece-nos que a melhor realização estética conseguida em — A maçã no escuro — e aqui, apesar de estarmos confirmando uma opinião quase unânime entre os críticos de Clarice, sabemos que se trata de um juízo de valor, com toda carga de subjetividade que implica — deve-se em parte ao fato de que, neste livro, o universo ficcional é circunscrito pela realidade interior, em que a experiência adquire uma auto-finalidade, torna-se condição prévia e necessária para uma abertura exterior. Esta não é excluída, mas dimensionada em termos internos — o Deus — não se situando o ato de transgressão — nitidamente simbólico — numa atitude de implicação social — como o assassinato da mulher em A maçã no escuro — mas na si tuação figurada do risco de um contato mais profundo com o ser (a barata).

A leitura de Uma aprendizagem⁹⁵ surpreende inicialmente, por apresentar uma estrutura episódica, um enredo calcado em dois personagens, Lóri e Ulisses. Logo percebemos, porém, que Ulisses não é um personagem no sentido tradicional mas, de certo modo, o "doublé" de Lóri, o professor que a conduz na sua viagem de reencontro consigo mesma. Como o herói de Homero, o

guia espiritual de Lóri não cede a seu apelo de sereia⁹⁶ para perder-se nele, só a quer inteira e dona de si. No seu aprendizado da vida, Lóri se introduz na arte de sentir, de "se aproximar das coisas, sem ligá-las a sua função."⁹⁷ E estas sensações precedem a compreensão humana, são dados que se aceitam com tais. "Parecia agora poder ver como seriam as coisas e as pessoas antes que lhes tivéssemos dado o sentido de nossa esperança humana ou de nossa dor."⁹⁸

Esta aprendizagem se estende também à linguagem, que pode ser entendida como forma de aprisionar a sensação, de suprimi-la. "Por mais intransmissíveis que fossem os humanos eles sempre tentavam se consumir através de gestos, de gaguejos, de palavras mal ditas e malditas."⁹⁹ O silêncio adquire o sentido pleno que já vimos anteriormente. "O que se passava no pensamento de Lóri naquela madrugada era tão indizível e intransmissível como a voz de um ser calado."¹⁰⁰ E a expressão pré-verbal significa uma aproximação do silêncio, assumindo um sentido positivo nesta trajetória:

*Porque, se não expressara o inexpressível silêncio, falara como um macaco que grunhe e faz gestos incongruentes, transmitindo não se sabe o quê. Lóri era. O que? Mas ela era.*¹⁰¹

O que parece uma estória de amor entre duas pessoas, na verdade se revela uma aprendizagem de amor mais essencial, básica: o amor por si mesmo, a coragem de ser para poder se dar ao outro. Na obra de Clarice, ainda que de um modo um pouco racionalizado e abstratizante, a aproximação de si não precede propriamente mas é paralela, é o mesmo que a aproximação do outro, sintetizado no Deus. "Sua alma incomensurável. Pois ela era o mundo. E no entanto vivia o pouco."¹⁰²

Podemos perceber, a partir da análise feita, que a obra romanesca de Clarice se encaminha do falar sobre a linguagem para o realizar -se na linguagem, com imagens. O seu último livro, aparentemente acomodado numa estrutura linear, nada mais é do que imagem de uma "história" — daí talvez a estrutura narrativa escolhida — da evolução de Lóri na sua aprendizagem de ser, agora não só em termos de relacionamento consigo mesma e com o mundo dentro de si, — mas com o mundo concreto, os vegetais, a madrugada, o mar, as crianças suas alunas e, finalmente, o homem. A trama não se funda em dois polos que se aproximam, mas na interrelação deles, daí termos por momentos a impressão de que Ulisses, no desenrolar do livro, é a consciência de Lóri que se vai apossando de si mesma, do caminho a percorrer e do objetivo a alcançar.

3.3 - A IMAGEM POÉTICA, COMO POSSIBILIDADE EXPRESSIVA

Entender a obra de Clarice como uma busca da expressão e refletir como sua própria atividade criadora utiliza as possibilidades da linguagem, questionando-se também sobre o modo como se processa a comunicação ficcional, entendida como operadora de imagens.

Para Sartre, é através da atividade de um tipo específico de consciência — a consciência "imageante" — que se realiza a obra de arte, na medida em que a imagem é — como a percepção e o pensamento — "um certo modo que tem a consciência de se dar um objeto."¹⁰³ Na obra de arte, o objeto estético (significação) é diferente do objeto real (tintas, papel, mármore, etc.) mas se funda nele. O que é real são os resultados materiais do trabalho criador, mas isto não resume o objeto da apreciação estética. "O que é "belo", ao contrário, é um ser que não poderia se dar à percepção e que, na sua própria natureza, é isolado do universo."¹⁰⁴ Do mesmo modo que os outros

tipos de obras de arte, "o quadro deve ser concebido como uma coisa material *visitada* de tempos em tempos (cada vez que o espectador assume atitude de imaginante) por um irreal que é precisamente o *objeto* pintado."¹⁰⁵ Na obra de arte, o objeto representado não é a própria imagem mas o análogo **material** desta, que só toma sentido quando realizado imaginariamente no irreal.

*Consequentemente, o romancista, o poeta, o dramaturgo constituem através de análogos verbais um objeto irreal; consequentemente também, o ator que representa Hamlet serve-se de si mesmo, de todo o seu corpo como análogo deste personagem imaginário.*¹⁰⁶

A atividade estética seria um "sonho provocado",¹⁰⁷ nem por isto menos real que os objetos concretos, mas sendo-o apenas num outro nível.

Num outro texto dedicado especialmente à análise do fenômeno literário, Sartre¹⁰⁸ analisa o modo de ser da linguagem verbal neste tipo de obra de arte. Distinguindo a prosa da poesia, assinala para a primeira o domínio dos signos, a utilização das palavras, e para a segunda a palavra como coisa, o serviço a esta. "Os poetas são homens que se recusam a *utilizar* a linguagem."¹⁰⁹ Para o poeta a palavra é um objeto bruto, mas, paradoxalmente, é também e ainda significação; só que ele não é falado pelo código, ele cêve de fora, ao inverso.

Em vez de conhecer antes as coisas pelo nome, parece que primeiro ele tem um contato silencioso com elas e depois, voltando-se para esta outra espécie de coisas que são para ele as palavras, tocando-as, tateando-as, apalpando-as, ele descobre nelas uma pequena luminosidade própria e afinidades particula

*res com a terra, o céu, a água e todas as coisas criadas.*¹¹⁰

Ao comparar o texto poético com uma formulação científica, Macheray¹¹¹ os distingue pela interrelação dos vários elementos que compõem o primeiro, diferente da autonomia de um conceito que pode ser transportado de uma teoria para outra. O rigor específico do texto literário é o da estreita associação de forma e conteúdo: "a imagem encoberta pela palavra pode ser obcessiva, mas só se tornará significativa, eficaz, quando inserido no texto, considerada nas suas relações."¹¹² Mesmo nos casos em que há uma aparente alusão a um referente externo, uma ilusória utilização de um significado já conhecido, ao adotarmos uma perspectiva de leitura que leve em conta o modo de ser do texto literário, teremos que entender aquela imagem tal como foi definido acima: na rede de relações que a criou de forma específica, impossível fora daquele contexto. Por exemplo,

*O Paris de Balzac não é uma expressão do Paris real: uma generalidade concreta (enquanto que o conceito seria uma generalidade abstrata). Ele é o resultado de uma atividade de fabricação, conforme às exigências não da realidade mas da obra. Ele não reflete nem uma realidade nem uma experiência, mas um artifício. Este artifício se apoia todo na instituição de um sistema complexo de relações, que faz com que um elemento particular (uma imagem) não tire o seu sentido de sua conformidade de a uma ordem diferente, mas do lugar que ela ocupa na ordem do livro.*¹¹³

A observação de Macheray nos chama a atenção para o que Octavio Paz entende como uma das propriedades da imagem, o seu caráter insubstiti

tuível. "O sentido da imagem (...) é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. *A imagem explica-se a si mesma*. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa."¹¹⁴

Esta irredutibilidade da imagem, como se o ato de falar fosse pura criação e não uso, apropriação de um código, torna o poeta — e o leitor — ~~semelhante~~ a Adão ou às crianças, num estágio primeiro da linguagem;¹¹⁵ esta é a empresa que, como já vimos, os personagens de Clarice — mais claramente Martim e G.H. — se propõem. No exercício da atividade poética, tal como a entendemos,

*O termo usual apropriado ao conceito, e que é a redução esquemática de todas as experiências anteriores, é rejeitado pelo poeta que se encontra face a face com uma realidade primitiva, selvagem, ainda ~~virgem~~ de toda marca da mão do homem, e que ele percebe com um novo olhar.*¹¹⁶

É no exercício de sua capacidade imagística que o poeta tenta resolver o seu problema: falar de uma experiência individual com um código que é universal.

Num estudo esclarecedor sobre a imagem, Octavio Paz¹¹⁷ analisa suas possibilidades enquanto criadora de significação, enquanto característica do modo de expressão poética. Libertando esta categoria de uma classificação retórica, Octavio Paz procura entendê-la no seu funcionamento, ~~vendo~~ ~~nas~~ ~~suas~~ propriedades o que normalmente identificamos como efeito da linguagem literária. Diferentemente do conceito científico, que unifica buscando o geral sob as diferenças — e neste caso a redução racional de certo modo empobrece o objeto concreto — a imagem sintetiza a pluralidade do real sem anular a peculiaridade dos elementos. "Toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes, ou distanciadas entre si."¹¹⁸ Logo, o estatuto on

tológico da realidade criada não pode ser apreendido pela razão, pelo pensamento conceitual que, para conhecer, precisa separar, distinguir, analisar. Só pensamento oriental — fundado em outras bases lógicas — conseguiu se construir sobre uma dialética que, ao invés de rejeitar a mística e a poesia a um estágio subalterno, para-científico, elevou-as a formas superiores de conhecimento. A diferença fundamental entre a percepção e a imagem é que esta última consegue unificar a multiplicidade apreendida, sem reduzi-la.¹¹⁹

No que diz respeito à atividade linguística, podemos dizer que, face ao idioma como infinita possibilidade de significados, a expressão prosaica atua como a escolha de uma direção de sentido, para a qual apontam as palavras. "Ora, a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários."¹²⁰ Irredutível à "tradução" dentro do código, a imagem não pode ser explicada: é neste sentido que, para Octávio Paz, a imagem, embora sendo linguagem e só existindo como linguagem, de certo modo a transcende. Denominada por uns como o universal concreto, a particularidade, a síntese da intuição, a expressão poética é uma tentativa de apreender o ser sem mutilá-lo, tentativa esta que não se faz sem esforço ou luta contra o que Barthes chama de "a tentação do sentido".

Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos redeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não-significação. Mais alguém da imagem jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mais além abrem-se as portas do real:

significação e não-significação tornam-se termos equivalentes.

*Tal é o sentido último da imagem:ela mesma.*¹²¹

O ideal da imagem é, em suma, um ideal mágico: diminuir, se não anular a distância entre objeto e coisa. Da atividade sobre o real ela se confunde com este, é objeto também. "A linguagem, voltada sobre si mesma, diz o que por natureza parecia escapar-lhe. O dizer poético diz o indizível.¹²² Daí o único modo de apreendê-la ser refazendo-a, aproximando-se dela de modo distinto que o da postura distanciada necessária ao conhecimento. "A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la."¹²³

As considerações que acabamos de fazer sobre o modo de ser da imagem no texto literário nos apontam alguns caminhos para uma análise que queira se aproximar da obra de Clarice sob este prisma: o texto deve ser entendido com um sistema articulado, e é nesta rede que os elementos que o compõem assumem significação. Trata-se, não de explicá-lo, mas de procurar se indagar sobre suas relações internas, sabendo que o sentido pode ser apenas sugerido como possível, e não afirmado como causa ou verdade.

3.4 - O CONTO DE CLARICE: UMA ANÁLISE DE "EVOLUÇÃO DE UMA MIOPIA"

Nos seus três livros de contos publicados,¹²⁴ Clarice Lispector reúne textos com características bastantes diversas, que vão desde narrativas bem curtas, quase crônicas de tom jornalístico como "A solução",¹²⁵ ou breves ensaios de especulação como "O ovo e a galinha"¹²⁶ até contos que constituem quase pequenas novelas, como "Os desastres de Sofia"¹²⁷ ou "A legião estrangeira".¹²⁸ Neste conjunto, a temática é bem variada, mas em poucos momentos a linguagem ocupa um lugar central.

Apesar de, com poucas exceções, os contos terem todos uma base episódica, notamos no processo de leitura que a sua realização linguística nos impede de nos determos apenas neste nível, na medida em que toda uma trama simbólica vai se revelando, não como mero elemento ilustrador ou de reforço da estória, mas operando de modo que o nível mais aparente — o do enredo — se transforme numa das faces de uma estória mais ampla. Este processo — que não podemos afirmar que seja uma constante mas antes uma tendência de seus contos — está fundado no modo como são articuladas as imagens do texto, sendo estas concebidas como "toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem o poema".¹²⁹

No caso, importa verificar de que modo as imagens que constroem a base do nível episódico — personagens e ações — se relacionam com outras, aparentemente puras qualificações ou comparações ilustrativas deste primeiro nível mas que, à medida que leitura prossegue, vão se elaborando a partir de uma sintaxe própria e remetendo a uma nova dinâmica do sistema do texto. Deste modo, o nível episódico não "perde" sua significação mas apenas o seu lugar de privilégio ou princípio ordenador central, para compor a rede de imagens que abre às várias significações possíveis, em suma, como já vimos, a unidade conservando, apontando para a pluralidade.

Ao lermos a crítica da obra de Clarice, notamos que, em relação ao tratamento da imagem, a tônica da análise é sobre o seu caráter insólito, ousado, inovador. Já Alvaro Lins fala no "jogo imprevisto entre certas palavras com o fim de revelar imagens igualmente novas, inesperadas e belas",¹³⁰ Alfredo Bôsialude ao "uso intensivo da metáfora insólita"¹³¹ e Assis Brasil chega mesmo a dedicar todo um capítulo às "imagens poéticas",¹³² onde tenta antes classificar os tipos de imagens encontradas que propriamente analisar sua função no sistema do texto.

Através de uma breve análise do conto "Evolução de uma miopia"¹³³, o que queremos mostrar é o que nos parece ser a função da imagem aparentemente acessória ou puramente qualificante, não só no processo de significação do conto, mas a partir de toda uma teoria prática da linguagem na obra de Clarice. Antes, porém, de passarmos ao tratamento deste conto, cabe determos num outro texto, "A Mensagem"¹³⁴ em que os personagens vivem o drama da linguagem, remetendo mais uma vez ao impasse que é também o da iniciação literária.

Nesta narrativa, dois jovens, tentando escapar da armadilha do código dos *outros* os mais velhos, terminam por criar seu próprio sistema de comunicação. Na sua busca de identidade pessoal, busca dolorosa de que cada um fuge comunicando-se com o outro, descobrem os limites da palavra, sua tendência a se desgatar na medida em que se torna signo. No entanto, sua saída não se distancia tanto do que desejam evitar, pois terminam por **criar-se** leis, tabus, um anti-código que é o espelho em negativo do código usual.

*Até que a palavra angústia foi secando, mostrando como a linguagem falada mentia. A palavra angústia passou a tomar aquele tom que os outros usavam, e passou a ser motivo de leve hostilidade entre ambos. Quando ele sofria, achava uma gafe ela falar em angústia. "Eu já superei esta palavra", ele sempre superava tudo antes dela , só depois é que a moça o alcançava".*¹³⁶

Esta necessidade de se mover dentro de um sistema, de tornar emoções e vivências sinais estabelecidas está expressa inclusive graficamente no conto através das aspas e da impressão em itálico. O outro **era** espelho de si mesmo — o sexo, caráter diferenciador entre os dois é anulado —

e apenas a superação da palavra pelo ser — a casa com toda a sua comunicação que não é verbalizada — os abre para a vida própria, para o caminho da experiência individual.

*Que é, afinal, que eles queriam? Eles não sabiam, e usavam-se como quem se agarra em rochas menores até poder sozinho galgar a maior, a difícil e a impossível; usavam-se para se exercitarem na iniciação; usavam-se impacientes, ensaiando um com o outro o modo de bater asas para que enfim — cada um sozinho e liberto — pudesse dar o grande voo solitário que também significaria o adeus um do outro.*¹³⁶

Nem mesmo a poesia — a palavra que mais se aproxima do ser — poderia, por ser um mistério e ao mesmo tempo um termo já apropriado pelos adultos, servir para a salvação. É a experiência não tornada palavra, reduzida ao conceito, mas vivida, concreta, inexprimível, a chave do mistério, a meta inconscientemente buscada. "A sua angústia dera um pulo e colocara-se diante deles — nem ao menos familiar como a palavra que eles tinham se habituado a usar"¹³². A libertação para si mesmo é também a libertação do código, da necessidade de expressão. "O rosto do rapaz estava esverdeado e calmo, e ele agora não tinha nenhuma ajuda das palavras dos outros: exatamente como temerariamente esperava um dia conseguir. Só que não contara com a miséria que havia em não poder exprimir."¹³⁸ A mensagem, com que antes eles apenas brincavam, estava "esfarelada na poeira que o vento arratava para as grades do esgoto."¹³⁹

Vemos em "A mensagem" que a poesia é, no reino das palavras, uma possibilidade de expressão genuína, original, mas que permanece inacessível para os jovens. No entanto, é no nível poético da linguagem que se

realiza o conto de Clarice. As imagens de "água" em "Os obedientes",¹⁴⁰ de "objetos contundentes" em "Os desastres de Sofia",¹⁴¹ da simbologia bíblica em "A Legião estrangeira",¹⁴² de expressão de culto em "Preciosidade"¹⁴³ — apenas para citar alguns exemplos — se lidas como elementos estruturantes e estruturados na economia do texto, abrem à sua dimensão plural, geradora de significações.

Em "Evolução de uma miopia" podemos perceber que paralelamente ao desenvolvimento do enredo — a narração da aprendizagem que deve fazer um menino na busca de sua estabilidade — há alusão à sua miopia física, às reações e gestos que executa para conseguir ver melhor. Logo notamos, porém, que estas notações não cumprem uma função realista, de compor o "retrato" da personagem no desenvolvimento de sua deficiência orgânica, mas que se enquadram em toda uma rede de imagens do nível do VER que estruturam o texto, num aproveitamento das possibilidades significativas do termo: visão física e visão interior estão relacionadas não em termos especulares — uma não é o mero reflexo externo da outra — mas de forma complexa, de certo modo até mesmo contraditória.

Para facilitar a análise, vamos dividir o texto em três partes, segundo um eixo temático central, a busca da estabilidade: numa primeira parte (§ 1-6) o menino procura sua estabilidade nos outros, e mais precisamente na chave das mudanças que presencia; em suma, o estável da instabilidade; numa segunda parte, (§ 7-21) os outros estando resumidos à prima, dá-se o aprendizado incalculado de "uma das raras formas de estabilidade": a do desejo que, porque não se torna real — logo sujeito às contingências dinâmicas deste — permanece fixo, imutável, obsessivo, finalmente, numa terceira parte — que se restringe ao último parágrafo — a única estabilidade humana possível teria sido conseguida, que é a da relatividade do conhecimento, da aceitação de nossa visceral ignorância face ao mundo em que vivemos.

Na primeira parte, a visão que o menino tem de si mesmo é tributária do *olhar* alheio, e sua busca é a de uma identidade segura, da "chave" de sua inteligência que sabe estar fora de si, e que a instabilidade dos outros não lhe deixa conquistar. A visão que tem dos outros é projeção da que gostaria de ter de si: todos os seus atos, mesmo os desencontros, nada mais são que lances de um jogo, cujas regras existem mas permanecem ocultas, incansáveis.

Esquemmatizando esta primeira situação:

| AÇÃO DO MENINO | REAÇÃO DOS MENINOS OUTROS | IMPRESSÃO DO MENINO | REAÇÃO FÍSICA DO MENINO |
|--------------------------------|---|--|--|
| dizer algo | olhar satisfeito e astuto | quadrilha dança, movimento de um tabuleiro de damas. | olhos pestanejando de curiosidade, no começo de sua miopia |
| dizer algo imitando a si mesmo | distração | | |

A busca da "chave" passa, pois, por estágios que são marcados também pela evolução de sua miopia:

| | | |
|----------------------------------|--|---|
| — a chave não estava com ele | ainda menino habituou-se a saber | dava piscadelas que, ao franzirem o nariz, deslocavam os óculos |
| — a chave não estava com ninguém | foi aos poucos adivinhando sem nenhuma desilusão | sua tranquila miopia exigindo lentes cada vez mais fortes. |

O conhecimento da inocuidade da chave é progressivo, como também a miopia, obrigando a gestos para reajustar a visão. Notamos uma relação inversa entre capacidade de visão física e aumento da visão interior. Por progressivos ajustamentos — de seu conhecimento do mundo e de sua capacidade

de visão — o menino vai ~~interior~~ interiorizando o que percebe numa "tentativa" de substituir o julgamento alheio pelo próprio, numa tentativa de aprofundar a própria perplexidade."¹⁴⁶ Curiosidade e perplexidade são formas de conhecimento que se opõem a "chave", à posse de um código decifrador. E esta conquista leva à desmitificação da família, que tenta superar a própria instabilidade de julgamento com rótulos/chaves:

*Um pouco nervoso, diziam, referindo-se ao tique de óculos . Mas "nervoso" era o nome que a família estava dando à instabilidade de julgamento da própria família. Outro nome que a instabilidade dos adultos lhe dava era o de "bem comportado", de "dócil". Dando assim um nome não ao que ele era, mas à necessidade variável dos momentos.*¹⁴⁷

A temática da crítica ao código como "tradutor" de um estado interior ou de uma experiência, e como ilusão de conhecimento — como ocorre também em "A mensagem" — é aqui retomada e aprofundada: o código mostra-se ineficaz não só devido à complexidade das experiências, mas também por tentar fixar o que é por natureza dinâmico, mutável.

Como poderíamos verificar em outros contos de Clarice, a apresentação de uma situação inicial mais ampla, sucede a fixação em um momento breve, revelador, que atua como uma espécie de iniciação, de salto qualitativo no processo de conhecimento. Ao suceder o inesperado, a aprendizagem decisiva se faz pelo choque, propiciando uma reação também radical.

A ida à casa da prima significa, num primeiro momento, uma possibilidade de julgamento fixo. "Ali o amor mais facilmente estável de

apenas um dia, não daria oportunidade a instabilidades de julgamento: durante um dia inteiro, ele seria julgado o mesmo menino."¹⁴⁸ A suposição de que, neste dia, poderia deter a "chave", leva o menino, numa espécie de onipotência, a prever o papel/rótulo que ele vai ser-para-os-outros. Novamente, a ação física de movimentar os óculos é referida, mas agora de modo inverso. "Ter a possibilidade de escolher o que seria e, pela primeira vez por um longo dia, fazia-o endireitar os óculos a cada instante."¹⁴⁹ A oposição deslocar (§ 3 e 5)/endireitar (§ 8) remete a uma outra oposição no nível do ver dentro: aprofundar a própria perplexidade (§ 3)/decisão arbitrária e antecipada (§ 8). O conhecimento para o qual evolui não é o do domínio, do controle sobre o mundo — ação de "endireitar" a falta de visão — mas de aceitação de sua ignorância — e consequente aumento da miopia ocular. A estabilidade que o seduz, inclusive porque não ameaça a sua integridade — sabia que "nada do que ele fosse durante aquele dia viria realmente alterá-lo"¹⁵⁰ — não deixa de oferecer os riscos que são os de qualquer estabilidade, medidas mesmo das possibilidades promissoras de um estado instável.

*"Amor sem seleção" representava uma estabilidade ameaçadora: seria permanente, e na certa resultaria num único modo de julgar, e isso era a estabilidade. A estabilidade, já então, significava para ele um perigo: se os outros errassem no primeiro passo da estabilidade, o erro se tornaria permanente, sem a vantagem da instabilidade, que é a de uma correção possível."*¹⁵⁷

O fato de já haver aceito a incerteza — "era superior à instabilidade alheia e à própria instabilidade. De algum modo pairava acima

da própria miopia e da dos outros"¹⁵² — é a medida de sua superioridade, pois conseguiu "uma incredulidade".¹⁵³ Mas trata-se de um "ser", não de uma posse ou saber, o que não o impede de vir a usar "lentes espessíssimas"¹⁵⁴ ou de lidar "com os componentes da incerteza com uma concentração de quem examina através das lentes de um microscópio."¹⁵⁵

A consciência de uma "imprevisibilidade permanente, tanto que até usava óculos",¹⁵⁶ é que lhe permite suportar o imprevisto, "que num só instante desequilibrou toda a construção antecipada."¹⁵⁷ No conto de Clarice, como já dissemos, o fato inesperado é, aparentemente o mais banal: a visão de uma casa velha ("A mensagem"); o dente da frente quebrando-se ("Os obedientes") a galinha que põe um ovo ("Uma galinha");¹⁵⁸ o cego mascando chicletes ("Amor");¹⁵⁹ o buquê de flores ("A imitação da ro - sa"),¹⁶⁰ e, aqui, o dente de ouro da prima, do lado esquerdo.

A surpresa com o inesperado da atitude da prima leva ainda a uma tentativa de recorrer à atitude anterior, de tentar o "golpe da inteligência", que, também recorrentemente, tem o mesmo resultado inútil. A notação "limpando os óculos" (§ 19) vem alinhar-se à ação de "endireitar" (ver § 7) na rede de relações já analisada. E é a aceitação de sua impotência — que por necessidade ou orgulho ainda deve ser convertida em brinqueado — que lhe permite prosseguir em seu conhecimento e abrir-se para o segundo grau de sua via negativa (tendo sido o primeiro a consciência de que a chave não está com ninguém): a estabilidade do desejo irrealizável, acima das limitações do tempo — "o dia inteiro o amor exigindo um passado que redimisse o presente e o futuro"¹⁶¹ — com a atração que exerce sobre os seres humanos. Realidade e estabilidade são pois termos irreconciliáveis, só no domínio do impossível a estabilidade é pensável. Neste conto de Clarice, uma outra forma de equilíbrio, que não a da mediocridade apagada ("A imitação da rosa") ou da rotina por amor à simetria ("Os

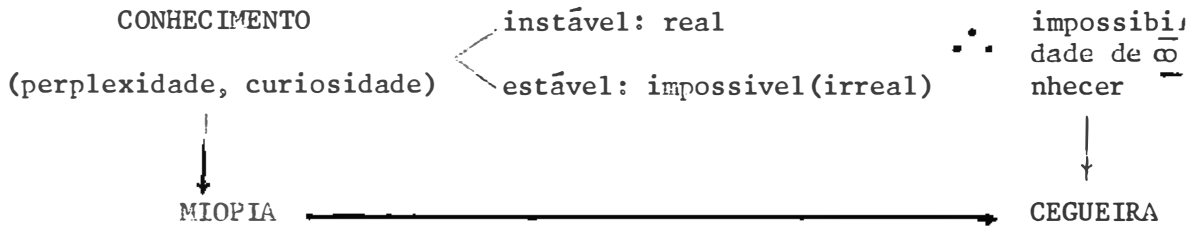
obedientes") é objeto de análise: ao se distanciar do código dos outros, que tentam rotulá-lo com "nomes", o menino descobre o poder do que não deixa de ser um modelo, uma exigência obsessiva, tanto mais fixa porque impossível: a da redução do real ao desejo inviável, com todo o fascínio que exerce.

A miopia evolui na medida em que o aprendizdo "da espécie do universo em que vivia e onde viveria",¹⁶² vai se fazendo, e a comparação inicial da terceira parte — "como se a miopia passasse"¹⁶³ — não remete exatamente à recuperação da visão orgânica, mas é retificada logo a seguir: "Foi apenas como se ele tivesse tirado os óculos, e a miopia mesmo é que o fizesse enxergar."¹⁶⁷ A miopia está, pois, na razão direta do conhecimento: a cada passo na aprendizagem do imprevisível, sucede um ato de ver através dela; logo, a ação de retirar os óculos (§ 22) é um momento radical na cadeia significativa da linha de "deslocá-los" (ver § 3 e 5).

Neste último parágrafo, os dois níveis de visão aludidos no conto — físico e interior — são fundidos de forma mais evidente da linguagem, de modo que os termos só podem ser lidos na sua polissemia. O tema da cegueira física como indício de visão interior — por exemplo, como ocorre com Tirésias em Édipo-rei — é retomado aqui, pois é a própria miopia no seu estado extremo — a cegueira — que lhe permite enxergar. A sucessão de atos de deslocamento do elemento corretor da visão — como já vimos, à medida que o conhecimento se desenvolve, ou seja, que aumenta a luz interior, que é a aceitação progressiva do próprio desconhecimento — sucede a rejeição definitiva da necessidade de endireitar a visão — ou, no outro nível, de usar um código esclarecedor, que supere o caos. Por sua vez, a perplexidade extrema — ante a confusão crescente —

remete à aceitação da falta extrema de visão ou seja, à aceitação da própria cegueira.

Resumindo o desenvolvimento desta linha de análise:



O verdadeiro conhecimento é pois o que se sabe cegueira, impossibilidade de dominar a confusão, e se aceita como tal. "Só sei que nada sei", esta poderia ser a iluminação fundamental conseguida. Face à confusão, não tenta "resolvê-la com um código falso — como a família — mas reconhece e desvenda também para o outro a impotência do saber. À visão "normal", ajustada, estável, vem opor-se a miopia, progressiva, desfocalizadora, cujo único estado definitivo possível é a própria cegueira.

Vários são os caminhos para uma análise deste conto, seja a partir de outro fio pertinente, seja na mesma linha mas apoiados em outra base de interpretação. Trata-se não de desvendar o sentido do texto e sim de desenvolver uma proposta de leitura, fundada numa constante da obra de Clarice que tentamos justificar. Colocando o problema do seu próprio fazer, a obra literária figura igualmente o dilema da crítica, tentativa de expressão coerente sobre um objeto que se quer plural.

N O T A S

- ¹ Cf. ALONSO, Dámaso. Poesia Espanhola. Rio, INL, 1960.
- ² Idem, ibidem, p. 302.
- ³ Cf. SPIZER, Leo. Linguística y história literária. Madrid, Gredos, 1968.
- ⁴ Cf. EMPSON, William. Sette tipi di ambiguità. Torino, Einaudi, 1965.
- ⁵ Cf. Introdução deste trabalho.
- ⁶ Cf. PAZ, Octavio. "Ambiguidade do romance" In: — . Signos em rotação .
São Paulo, Perspectiva, 1972.
- ⁷ Idem, ibidem, p. 67.
- ⁸ Idem, ibidem, p. 73.
- ⁹ Cf. SARTRE, Jean-Paul Qu'est-ce que la littérature? Paris, Gallimard ,
1948.
- ¹⁰ Cf. BARTHES, Roland. "La littérature aujourd'hui". In: — . Essais critiques. Paris, Seuil, 1964, p. 160.
- ¹¹ ADORNO, Theodor W. "Arnold Schönberg". 1874-1951". In: — . Prismas. ~~Barcelo~~
na, Ariel, 1962, p. 158.
- ¹² Idem, ibidem, p. 158.
- ¹³ Cf. HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W. "A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massa". In: Teoria da cultura de massa. (organização de Luis Costa Lima) Rio, Saga ,
1969, p. 157-202.
- ¹⁴ STEINER, George. "Silence and the poet". In: — . Language and silence .
Middlesex, Penguin Books, 1969, p. 60.
- ¹⁵ NOTA: O que é mais evidente no simbolismo, inclusive em termos de uma poética. "De la musique avant toute chose" (Verlaine. "Art poétique").
- ¹⁶ STEINER, George, ibidem acima nota 14, p. 64.
- ¹⁷ Idem, ibidem, p. 70.

- ¹⁸ Idem, ibidem, p. 71.
- ¹⁹ LISPECTOR, Clarice. "No fundo da gaveta". In: —. A legião estrangeira. Rio, Editora do Autor, 1964, p. 145-146.
- ²⁰ Idem. Perto do coração selvagem. Rio, Sabiã, 1969.
- ²¹ Cf. LINS, Alvaro. "A experiência incompleta: Clarice Lispector". In:—. Os mortos de sobrecasaca. Rio, Civilização Brasileira, 1953, p. 186-193.
- ²² Idem, ibidem, p. 187.
- ²³ Idem, ibidem, p. 188.
- ²⁴ Idem, ibidem, p. 188.
- ²⁵ Idem, ibidem, p. 190-191.
- ²⁶ Cf. CÂNDIDO, Antônio. "No raiar de Clarice Lispector". In: —. Vários escritos. São Paulo, Duas Cidades, 1970, p. 123 - 131.
- ²⁷ Idem, ibidem, p. 128.
- ²⁸ Cf. SCHWARZ, Roberto. "Perto do coração selvagem". In: —. A sereia e o desconfiado. Rio, Civilização Brasileira, 1965, p. 37-41.
- ²⁹ Cf. LUKÁCS, Georg. "Narrar o descrever?" In: —. Problemas del realismo. Mexico, Fondo de cultura econômico, 1966, p. 171-216.
- ³⁰ SCHWARZ, Roberto, ibidem acima nota 28, p. 37.
- ³¹ Idem, ibidem, p. 37.
- ³² Cf. SCHWARZ, Roberto. "Uma barata é uma barata é uma barata". In: —. Ibidem acima nota 28, p. 42-55.
- ³³ SCHWARZ, Roberto, ibidem acima nota 28, p. 38.

- ³⁴ Idem, ibidem, p. 39.
- ³⁵ Idem, ibidem, p. 40.
- ³⁶ Idem, ibidem, p. 41.
- ³⁷ Cf. LIMA, Luis Costa. "Clarice Lispector". In: A literatura no Brasil.
- V. (direção de Afrânio Coutinho) Rio, Editori-
al Sul-Americana, 1970, p. 449-472.
- ³⁸ Idem, ibidem, p. 457.
- ³⁹ Idem, ibidem, p. 469.
- ⁴⁰ Cf. NUNES, Benedito. "O mundo imaginário de Clarice Lispector". In: —.
O dorso do tigre. São Paulo, Perspectiva, 1969,
p. 93-139.
- ⁴¹ Idem, ibide, p. 94.
- ⁴² Cf. BOSI, Alfredo. "Clarice Lispector". In: —, História concisa da li-
teratura brasileira. São Paulo, Cultrix, 1970. p.475
478.
- ⁴³ Cf. BRASIL, Assis. Clarice Lispector. Rio, Organização Simões, 1969.
- ⁴⁴ LISPECTOR, Clarice, ibidem acima nota 20, p. 13.
- ⁴⁵ Idem, ibidem, p. 16.
- ⁴⁶ Idem, ibidem, p. 17.
- ⁴⁷ Idem, ibidem, p. 19.
- ⁴⁸ Idem, ibidem, p. 35
- ⁴⁹ Idem, ibidem, p. 29.
- ⁵⁰ Idem, ibidem, p. 124.
- ⁵¹ Idem, ibidem, p. 92.
- ⁵² Idem, ibidem, p. 93-94.
- ⁵³ Idem, ibidem, p. 36.
- ⁵⁴ Idem, ibidem, p. 88.
- ⁵⁵ Idem, ibidem, p. 91.

56 Idem, ibidem, p. 134.

57 Idem, ibidem, p. 134.

58 Idem, ibidem, p. 134.

59 Idem, ibidem, p. 166.

60 Idem, ibidem, p. 167.

61 Idem, ibidem, p. 186.

62 Idem, ibidem, p. 186.

63 Idem, ibidem, p. 190.

64 Idem, ibidem, p. 194.

65 Idem, ibidem, p. 198.

66 LISPECTOR, Clarice. A maçã no escuro. Rio, José Álvaro editor, 1970.

NOTA: Resumimos nossa análise aos quatro romances que consideramos imprescindíveis para a compreensão do problema tratado.

67 Idem, ibidem, p. 28.

68 Idem, ibidem, p. 27.

69 Idem, ibidem, p. 31-38.

70 Idem, ibidem, p. 101.

71 NUNES, Benedito, ibidem acima nota 40, p. 137.

NOTA: "É necessário advertir ao leitor que estamos usando aqui, o termo fracasso no sentido filosófico, de acordo com a conotação que lhe emprestam as concepções existenciais. Os personagens a que nos referimos, Martim ou G.H., não são, como se costuma dizer, fracassados da vida. Fracassam como todo ser humano fracassa, incapaz que é de atingir pelo conhecimento, pela ação ou pelo coração, a plenitude a que aspiram. A romancista fracassa com a linguagem, isto é, com a experiência levada ao seu último limite, à sua extrema consequência do confronto decisivo entre realidade e expressão." (Benedito Nunes, Op. cit. p. 137)

- 72 NOTA: A frequência do processo chega a ser monótona, sobretudo no início do romance.
- 73 LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H. Rio, Sabiã, 1968.
- 74 Idem, ibidem acima nota 66, epígrafe.
- 75 Idem, ibidem acima nota 73, p. 19.
- 76 Idem, ibidem, p. 12-13
- 77 Idem, ibidem, p. 37.
- 78 Idem, ibidem, p. 44.
- 79 Idem, ibidem, p. 45.
- 80 Idem, ibidem, p. 73.
- 81 Idem, ibidem, p. 96.
- 82 Idem, ibidem, p. 109.
- 83 Idem, ibidem, p. 100.
- 84 Idem, ibidem, p. 101.
- 85 Idem, ibidem, p. 197.
- 86 Idem, ibidem, p. 174.
- 87 Idem, ibidem, p. 191.
- 88 Idem, ibidem, p. 201.
- 89 Idem, ibidem, p. 216.
- 90 Idem, ibidem acima nota 20, p. 16.
- 91 Idem, ibidem acima nota 73, p. 89.
- 92 Idem, ibidem, p. 192.
- 93 Idem, ibidem, p. 179.
- 94 Idem, ibidem, p. 212-213.
- 95 Idem, Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres. Rio, Sabiã, 1969.
- 96 Cf. Idem, ibidem, p. 106.
- 97 Idem, ibidem, p. 32.
- 98 Idem, ibidem, p. 32.

- 99 Idem, ibidem, p. 33.
- 100 Idem, ibidem, p. 33.
- 101 Idem, ibidem, p. 37.
- 102 Idem, ibidem, p. 41.
- 103 SARTRE, Jean-Paul. L'imaginaire. Paris, Gallimard, 1940, p. 19.
- 104 Idem, ibidem, p. 363.
- 105 Idem, ibidem, p. 364.
- 106 Idem, ibidem, p. 367.
- 107 Idem, ibidem, p. 371.
- 108 Cf. Idem. Qu'est-ce que la littérature? Paris, Gallimard, 1968.
- 109 Idem, ibidem, p. 17.
- 110 Idem, ibidem, p. 19.
- 111 Cf. MACHERAY, Pierre. "Image et concept". In: —. Pour une théorie de la production littéraire. Paris, Maspero, 1971.
- 112 Idem, ibidem, p. 72.
- 113 Idem, ibidem, p. 72.
- 114 PAZ, Octavio. "A imagem". In: —. Ibidem acima nota 6, p. 47.
- 115 Cf. FORNAGY, Ivan. "Forme et fonction du langage poétique". In: Problèmes du langage. Paris, Gallimard, 1966, p.97-98.
- 116 Idem, ibidem, p. 97.
- 117 Cf. PAZ, Octavio, ibidem acima nota 114.
- 118 Idem, ibidem, p. 38.
- 119 Cf. SARTRE, Jean-Paul, ibidem acima nota 103.
- 120 PAZ, Octavio, ibidem acima nota 114, p. 45.
- 121 Idem, ibidem, p. 48-49.
- 122 Idem, ibidem, p. 49.
- 123 Idem, ibidem, p. 50.
- 124 LISPECTOR, Clarice. Laços de família. Rio, Editora do Autor, 1965.

—, A legião estrangeira. Rio, Editora do Autor, 1964.

—, Felicidade clandestina. Rio, Sabiã, 1971.

- ¹²⁵ Idem. "A solução". In: —. Ibidem acima nota 124 (1964). p.80-82.
- ¹²⁶ Idem. "O ovo e a galinha". In: —, Ibidem acima nota 124 (1964), p. 55-66.
- ¹²⁷ Idem. "Os desastres de Sofia". In: —, Ibidem acima nota 124 (1964), p. 9-29.
- ¹²⁸ Idem. "A legião estrangeira". In: —. Ibidem acima nota 124 (1964) , p. 106-124.
- ¹²⁹ PAZ, Octavio, ibidem acima nota 114, p. 37.
- ¹³⁰ LINS, Álvaro, ibidem acima nota 21, p. 193.
- ¹³¹ BOSI, Alfredo, ibidem acima nota 42, p. 475.
- ¹³² BRASIL, Assis, ibidem acima nota 43, p. 95-101.
- ¹³³ LISPECTOR, Clarice. "Evolução de uma miopia". In: —, Ibidem acima nota 124 (1964) p. 83-90.
- ¹³⁴ Idem. "A mensagem". In: —. Ibidem acima nota 124 (1964) p. 34-54.
- ¹³⁵ Idem, ibidem, p. 35.
- ¹³⁶ Idem, ibidem, p. 37.
- ¹³⁷ Idem, ibidem, p. 44.
- ¹³⁸ Idem, ibidem, p. 45.
- ¹³⁹ Idem, ibidem, p. 50.
- ¹⁴⁰ Idem, "Os obedientes". In: —. Ibidem acima nota 124 (1964), p. 99-105.
- ¹⁴¹ Idem, ibidem acima nota 127.
- ¹⁴² Idem, ibidem acima nota 128.
- ¹⁴³ Idem. "Preciosidade". In: —. Ibidem acima nota 124 (1965), p. 78-89.
- ¹⁴⁴ Idem, ibidem acima nota 134, p. 83-84.
- ¹⁴⁵ Idem, ibidem, p. 84-85.

- 146 Idem, ibidem, p. 84.
- 147 Idem, ibidem, p. 85.
- 148 Idem, ibidem, p. 85.
- 149 Idem, ibidem, p. 86.
- 150 Idem, ibidem, p. 86.
- 151 Idem, ibidem, p. 87.
- 152 Idem, ibidem, p. 86
- 153 Idem, ibidem, p. 86.
- 154 Idem, ibidem, p. 86.
- 155 Idem, ibidem, p. 87-88.
- 156 Idem, ibidem, p. 88.
- 157 Idem, ibidem, p. 88.
- 158 Idem, "Uma galinha". In: —. Ibidem acima nota 124 (1965). p. 26-29.
- 159 Idem. "Amor". In: —. Ibidem acima nota 129 (1965), p. 15-25.
- 160 Idem. "A imitação da rosa". In: —. Ibidem acima nota 124 (1965).
p. 30-49.
- 161 Idem, ibidem acima nota 133, p. 89.
- 162 Idem, ibidem p. 90
- 163 Idem, ibidem, p. 90.
- 164 Idem, ibidem, p. 90.

4. CONCLUSÃO

A recepção **estética** como atitude de recriação orientada. Caráter finito e múltiplo da obra de arte. Crítica literária e leitura. O compromisso da crítica. A análise do conto como uma proposição de leitura. O desafio da obra de Clarice Lispector. Vazio como razão de sua riqueza. A aceitação do silêncio. O caráter elíptico da narrativa de Clarice Lispector.

A obra de arte literária, na medida em que se faz no imaginário, demanda do receptor uma atitude de recriação orientada, isto é, de refazer a sua significação a partir do estímulo recebido e de sua própria subjetividade. Objeto ao mesmo tempo uno — pois constitui um sistema finito de signos — e múltiplo — na medida em que cada leitura o atualiza de modo diverso — o texto literário se funda nesta relação dinâmica com o leitor, razão de ser de sua existência como forma estética de comunicação.

Forma específica de reação face ao texto, a crítica literária é também leitura, mas difere desta no que a aproxima do discurso-objeto, pois, como este, se propõe também a falar.¹ Não é o crítico, no entanto, apenas um leitor mais aparelhado, dotado de especial sensibilidade que o leva a exercer sua atividade expressiva, comunicando também poeticamente as suas impressões intuitivas.² Misto de leitor e poeta, o crítico neste caso não teria um estatuto próprio, que desse a seu trabalho um grau de especificidade.

O compromisso do crítico é mais amplo, na medida em que entendemos seu discurso como meta-linguagem,³ como fala com objetivos diferentes dos que são próprios a seu objeto. O seu fazer lhe coloca necessidades, leis que são as de qualquer postura analítica: respeito ao objeto como totalidade que, como tal, deve ser "transformado" numa direção coerente e que dê conta de entender o modo de ser do literário.⁴ A teoria e o método são necessários, como condição imprescindível para o rigor do trajeto crítico, mas seu papel é o de instrumentos auxiliares e não de axiomas dotados de validade incontestável.⁵ Daí, portanto, o paradoxo da crítica: discurso que se quer rigoroso, coerente e fiel a seu objeto ele se sabe, no entanto, incapaz de "explicar" de forma acabada o fenômeno literário, cujo modo de ser admite a produção de outros discursos críti-

cos diferentes mas igualmente rigorosos, coerentes, e fiéis à sua ...plu
rissignificação.

A partir destas observações, colocamos nossa abordagem de "E-
volução de uma miopia" e mesmo o nosso ponto-de-vista analítico do con-
to de Clarice Lispector como uma proposição de leitura. Como reconhece a
própria autora, mesmo para o artista, a obra, uma vez realizada, ganha
autonomia e se torna estranha a seu criador.⁶

Para uns obscura, hermética, para outros intelectualizada e
artificial, a obra de Clarice Lispector se coloca face ao crítico como
um desafio, fazendo crer a princípio que se trata de um jogo complicado
de estruturas que, uma vez desmontadas, mostrariam o seu vazio. Vazio
que, como já vimos, é para Clarice a medida da própria riqueza de sua
linguagem que se realiza porque não acha.⁷ É na aprendizagem deste modo
de ser, que é resultado do choque entre a palavra e o silêncio, que a o-
bra de Clarice se abre ao leitor no que tem de indizível. Fundada no pa-
radoxo, a linguagem de Clarice só admite o conhecimento da perplexidade,
e, como em todos os outros discursos poéticos, é necessário que o lei-
tor participe desta "experiência maior".

Ao se propor a falar da obra de Clarice, que só adquire sig-
nificação na medida em que não a encaramos apenas como um jogo de lingua
gem, mas como uma busca fundada na linguagem, o crítico termina por en-
tender e aceitar o silêncio que ainda permanece, e que evidencia a aber-
tura fundamental do texto, o caráter elíptico da narrativa: "Mas já que
se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entreli-
nhas."⁸

NOTAS

- ¹ Cf. BARTHES, Roland. Critique et vérité. Paris, Seuil, 1966.
- ² Cf. ALONSO, Dámaso. Poesia espanhola. Rio, INL, 1960, p.151-154.
- ³ Cf. BARTHES, Roland, "Litterature et méta-langage" In: Essais critiques. Paris, Seuil, 1964, pag.106,107.
- ⁴ Cf. BARTHES, Roland, *ibidem* acima nota 1.
- ⁵ Cf. STAROBINSKI, Jean. "La Relation critique" In: La relation critique. Paris, Gallimard, 1970, p. 9 - 33
- ⁶ Cf. LISPECTOR, Clarice "Fundo da gaveta" In: A legião estrangeira. Rio, Editora do Autor, 1964, p. 172.
- ⁷ Cf. Idem. A paixão segundo G.H. Rio, Sabiá, 1968. p. 212 - 213
- ⁸ Idem, *ilidem* acima nota 6, p. 187.

BIBLIOGRAFIA GERAL

1. ADORNO, Theodor W. Prismas. Barcelona, Ariel, 1962.
2. ALONSO, Dámaso. Poesia espanhola. Rio, INL, 1960.
3. ARISTOTE. Poétique. Paris, Les Belles Lettres, 1969.
4. AUERBACH, Erich. Mimesis. Paris, Gallimard, 1968.
5. BADIOU, Alain (et alii). Estruturalismo. antologia de textos teóricos.
(Organização de Eduardo do Prado Coelho). Lisboa, Portugal, 1968.
6. BARTHES, Roland. Critique et vérité. Paris, Seuil, 1964.
7. ———. Essais critiques. Paris, Seuil, 1969.
8. BARTHES, Roland (et alii). Littérature et société. Bruxelles, Editions
de l'Institut de Sociologie de l'Université de Bruxelles,
1967.
9. BENVENISTE, Émile. Problèmes de linguistique générale. Paris, Gallimard,
1966.
10. BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo,
Cultrix, 1970.
11. BRASIL, Assis. Clarice Lispector. Rio, Organização Simões, 1969.
12. CÂNDIDO, Antônio. Literatura e sociedade. São Paulo, Companhia Editora
Nacional, 1967.
13. ———. Vários escritos. São Paulo, Duas Cidades, 1970.
14. COMMUNICATIONS. Paris, Seuil, 1968, nº 11.
15. COUTINHO, Afrânio (et alii). A literatura no Brasil - V. Rio, Editorial
Sul-Americana, 1970.

16. DOUBROVSKI, Serge. Pourquoi la nouvelle critique? Paris, Mercure de France, 1966.
17. ECO, Umberto. A estrutura ausente. São Paulo, Perspectiva, 1971.
18. —. Obra aberta. São Paulo, Perspectiva, 1969.
19. EMPSON, William. Sette tipi di ambiguità. Torino, Einaudi, 1965
20. FONÁGY, Ivan(et alii). Problèmes du langage. Paris, Gallimard, 1966.
21. FOUCAULT, Michel. L'ordre du discours. Paris, Gallimard, 1972
22. GREIMAS, A.J. (et alii). Essais de sémiotique poétique. Paris, Larousse, 1971
23. GUIRAUD, Pierre & KUENTZ, Pierre. La stylistique. Paris, Klincksieck, 1970.
24. JAKOBSON, Roman. Essais de linguistique générale. Paris, Minuit, 1963.
25. LIMA, Luis Costa. Estruturalismo e teoria da literatura. Petrópolis, Vozes, 1973.
26. LIMA, Luis Costa (et alii) Teoria da cultura de massa. Rio, SAGA, 1969.
27. LINS, Alvaro. Os mortos de sobrecasaco. Rio, Civilização Brasileira, 1953.
28. LISPECTOR, Clarice. A legião estrangeira. Rio, Editora do Autor, 1964.
29. —. A maçã no escuro. Rio, José Alvares Editor, 1970.
30. —. A paixão segundo G.H. Rio, Sabiã, 1964
31. —. Felicidade clandestina. Rio, Sabiã, 1971
32. —. Laços de família. Rio, Editora do Autor, 1965

33. ———— . Perto do coração selvagem. Rio, Sabiã, 1969.
34. ———— . Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres. Rio, Sabiã, 1969.
35. LITTÉRATURE. Paris, Larousse, 1971, nº 4.
36. LUKÁCS, Georg. Realismo critica hoje. Brasília, Coordenada Editora de Brasília, 1969.
37. MACHERAY, Pierre. Pour une théorie de la production littéraire Paris, Maspero, 1971.
38. MERQUIOR, José Guilherme. A astúcia da mimese. Rio, José Olympio, 1972.
39. NUNES, Benedito. O dorso do tigre. São Paulo, Perspectiva, 1969.
40. OGDEN C.K. & RICHARDS, I.A. O significado do significado. Rio, Zahar, 1972.
41. PAZ, Octavio. Signos em Rotação. São Paulo, Perspectiva, 1972.
42. PLATO. The dialogues of Plato (translated by Benjamim Jovett) . Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1952.
43. PORTELLA, Eduardo. Teoria da comunicação literária. 1970.
44. PORTELLA, Eduardo (et alii). A linguagem e os signos. Rio, Tempo Brasileiro, 1972.
45. POÉTIQUE. Paris, Seuil, 1970, nº 1.
46. POÉTIQUE. Paris, Seuil, 1973, nº 14.
47. REVISTA DE CULTURA VOZES. Petrópolis, Vozes, Março 1971, nº 2.
48. RUWET , Nicolas. Language, musique, poème. Paris, Seuil, 1972.
49. SARTRE, Jean - Paul. L'imaginaire. Paris, Gallimard, 1940.

50. ——— . Qu'est-ce que la littérature. Paris, Gallimard, 1968.
51. SAUSSURE, Ferdinandde: Cours de linguistique générale. Paris, Payot, 1969.
52. SCHWARZ, Roberto. A sereia e o desconfiado. Rio, Civilização Brasileira, 1965.
53. SPITZER, Leo. Linguística: história literária Madrid, Gredor, 1968.
54. STAIGER, Emie. Conceitos fundamentais de poética. Rio, Tempo Brasileiro, 1969.
55. STAROBINSKI, Jean. La relation critique. Paris, Gallimard, 1970.
56. STEINER, George. Language and silence. Middlesex, Penguin Books, 1969.
57. PODOROV, Tzvetan. Estruturalismo e poética. São Paulo, Cultrix, 1970.
58. ——— . Poétique de la prose. Paris, Seuil, 1971.
59. TODOROV, Tzvetan (et alii). Théorie de la littérature. Paris, Seuil, 1965.

ANEXO:

TEXTOS DE "EVOLUÇÃO DE UMA MIOPIA"

-

EVOLUÇÃO DE UMA MIOPIA

SE ERA inteligente, não sabia. Ser ou não inteligente dependia da instabilidade dos outros. Às vezes o que ele dizia despertava de repente nos adultos um olhar satisfeito e astuto. Satisfeito, por guardarem em segredo o fato de acharem-no inteligente e não o mimarem; astuto, por participarem mais do que ele próprio daquilo que ele dissera. Assim, pois, quando era considerado inteligente, tinha ao mesmo tempo a inquieta sensação de inconsciência: alguma coisa lhe havia escapado. A chave de sua inteligência também lhe escapava. Pois às vezes, procurando imitar a si mesmo, dizia coisas que iriam certamente provocar de novo o rápido movimento no tabuleiro de damas, pois era esta a impressão de mecanismo automático que ele tinha dos membros de sua família: ao dizer alguma coisa inteligente, cada adulto olharia rapidamente o outro, com um sorriso claramente suprimido dos lábios, um sorriso apenas indicado com os olhos, "como nós sorriríamos agora, se não fôssemos bons educadores" — e, como numa quadrilha de dança de filme de *far-west* cada um teria de algum modo trocado de par e lugar. Em suma, eles se entendiam, os membros de sua família: e entendiam-se à sua custa. Fora de se entenderem à sua custa, desentendiam-se permanentemente, mas como nova forma de dançar uma quadrilha: mesmo quando se desentendiam, sentia que eles estavam submissos as regras de um jogo, como se tivessem concordado em se desentenderem.

Às vezes, pois, ele tentava reproduzir suas próprias frases de sucesso, as que haviam provocado movimento no tabuleiro de damas. Não era propriamente para reproduzir o sucesso passado, nem propriamente para provocar o movimento mudo da família. Mas para tentar apoderar-se da chave de sua "inteligência". Na tentativa de descoberta de leis e causas, porém falhava. E, ao repetir uma frase de sucesso, dessa vez era recebido pela distração dos outros.

Com os olhos pestanejando de curiosidade, no começo de sua miopia, ele se indagava por que uma vez conseguia mover a família, e outra vez não. Sua inteligência era julgada pela falta de disciplina alheia?

Mais tarde, quando substituiu a instabilidade dos outros pela própria, entrou por um estado de instabilidade consciente. Quando homem, manteve o hábito de pestanejar de repente ao próprio pensamento, ao mesmo tempo que franzia o nariz, o que deslocava os óculos — exprimindo com esse coete uma tentativa de substituir o julgamento alheio pelo próprio, numa tentativa de aprofundar a própria perplexidade. Mas era um menino com capacidade de de estática: sempre fôra capaz de manter a perplexidade como perplexidade, sem que ela se transformasse em outro sentimento.

Que a sua própria chave não estava com ele, a isso ainda menino habituou-se a saber, e dava piscadelas que, ao franzirem o nariz, deslocavam os óculos. E que a chave não estava com ninguém, isso ele foi aos poucos adivinhando sem nenhuma desilusão, sua tranquila miopia exigindo lentes cada vez mais fortes.

Por estranho que parecesse, foi exatamente por intermédio desse estado de permanente incerteza e por intermédio da prematura aceitação de que a chave não está com ninguém — foi através disso tudo que ele foi crescendo normalmente, e vivendo em serena curiosidade. Paciente e curioso. Um pouco nervoso, diziam, referindo-se ao tique dos óculos. Mas "nervoso" era o nome que a família estava dando à instabilidade de julgamento da própria família. Outro nome que a instabilidade dos adultos lhe dava era o de "bem comportado", de "dócil". Dando assim um nome não ao que ele era, mas à necessidade variável dos momentos.

Uma vez ou outra, na sua extraordinária calma de óculos, acontecia dentro dele algo brilhante e um pouco convulsivo como uma inspiração.

Foi, por exemplo, quando lhe disseram que daí a uma semana ele iria passar um dia inteiro na casa de uma prima. Essa prima era casada, não tinha filhos e adorava crianças. "Dia inteiro" incluía o almoço, merenda, jantar, e voltar quase adormecido para casa. E quanto à prima, a prima significava amor extra, com suas inesperadas vantagens e uma incalculável pressurosidade — e tudo isso daria margem a que pedidos extraordinários fôsse atendidos. Na casa dela, tudo aquilo que ele era teria por um dia inteiro um valor garantido. Ali o amor, mais facilmente estável de apenas um dia, não daria oportunidade a instabilidades de julgamento: durante um dia inteiro, ele seria julgado o mesmo menino.

Na semana que precedeu o "dia inteiro", começou por tentar decidir se seria ou não natural com a prima. Procurava decidir se logo de entrada diria alguma coisa inteligente — o que resultaria que durante o dia inteiro ele seria julgado como inteligente. Ou se faria, logo de entrada, algo que ela julgasse "bem comportado", o que faria com que durante o dia inteiro ele seria o bem comportado. Ter a possibilidade de escolher o que seria — pela primeira vez por um longo dia, fazia-o endireitar os olhos a cada instante.

Aos poucos, durante a semana precedente, o círculo de possibilidades foi se alargando. E, com a capacidade que tinha de suportar a confusão — ele era minucioso e calmo em relação à confusão — terminou descobrindo que até poderia arbitrariamente decidir ser por um dia inteiro um palhaço, por exemplo. Ou que poderia passar esse dia de um modo bem triste, se assim resolvesse. O que o tranquilizava era saber que a prima, com seu amor sem filhos e sobretudo com a falta de prática de lidar com crianças, aceitaria o modo que ele decidisse de como ela o julgaria. Outra coisa que o ajudava que nada do que ele fôsse durante aquele dia iria realmente

alterá-lo. Pois prematuramente — tratava-se de criança precoce — era superior à instabilidade alheia e à própria instabilidade. De algum modo pairava acima da própria miopia e das dos outros. O que lhe dava muita liberdade. Às vezes apenas a liberdade de uma incredulidade tranquila. Mesmo quando se tornou homem, com lentes espessíssimas, nunca chegou a tomar consciência dessa espécie de superioridade que tinha sobre si mesmo.

A semana precedente à visita à prima foi de antecipação contínua. Às vezes seu estômago se apertava apreensivo: é que naquela casa sem meninos ele estaria totalmente à mercê do amor sem seleção de uma mulher. "Amor sem seleção" representava uma estabilidade ameaçadora: seria permanentemente, e na certa resultaria num único modo de julgar, e isso era a estabilidade. A estabilidade, já então, significava para ele um perigo: se os outros errassem no primeiro passo da estabilidade, o erro se tornaria permanente, sem a vantagem da instabilidade, que é a de uma correção possível.

Outra coisa que o preocupava de antemão era o que faria o dia inteiro na casa da prima, além de comer e ser amado. Bem, sempre haveria a solução de poder de vez em quando ir ao banheiro, o que faria o tempo passar mais depressa. Mas com a prática de ser amado, já de antemão o constrangia que a prima, uma estranha para ele, encarasse com infinito carinho as suas idas ao banheiro. De um modo geral o mecanismo de sua vida se tornara motivo de ternura. Bem, era também verdade que, quanto a ir ao banheiro, a solução podia ser a de não ir nenhuma vez ao banheiro. Mas não só seria, durante um dia inteiro, irrealizável como — como ele não queria ser julgado "um menino que não vai ao banheiro" — isso também não apresentava vantagem. Sua prima, estabilizada pela permanente vontade de ter filhos, teria, na não ida ao banheiro, uma pista falsa de grande amor.

Durante a semana que precedeu "o dia inteiro", não é que ele so-

fresse com as próprias tergiversações. Pois o passo que muitos não chegam a dar ele já havia dado: aceitara a incerteza, e lidava com os componentes da incerteza com uma concentração de quem examina através das lentes de um microscópio.

À medida que , durante a semana, as inspirações ligeiramente convulsivas se sucediam, elas foram gradualmente mudando de nível. Abandonou o problema de decidir que elementos daria à prima para que ela por sua vez lhe desse temporariamente a certeza de "quem ele era". Abandonou essas cogitações e passou a previamente querer decidir sobre o cheiro da casa da prima, sobre o tamanho do pequeno quintal onde brincaria, sobre as gavetas que abriria enquanto ela não visse. E finalmente entrou no campo da prima propriamente dita. De que modo devia encarar o amor que a prima tinha por ele?

No entanto, negligenciara um detalhe: a prima tinha um dente de ouro, do lado esquerdo.

E foi isso — ao finalmente entrar na casa da prima — foi isso que num só instante desequilibrou toda a construção antecipada.

O resto do dia poderia ter sido chamado de horrível, se o menino tivesse a tendência de pôr as coisas em termos de horrível ou não horrível. Ou poderia se chamar de "deslumbrante", se ele fôsse daqueles que esperam que as coisas o sejam ou não.

Houve o dente de ouro, com o qual ele não havia contado. Mas , com a segurança que ele encontrava na idéia de uma imprevisibilidade permanente, tanto que até usava óculos, não se tornou inseguro pelo fato de encontrar logo de início algo com que não contara.

Em seguida a surpresa do amor da prima. É que o amor da prima não começou por ser evidente, ao contrário do que ele imaginara. Ela o recebera com uma naturalidade que inicialmente o insultara, mas logo depois não o

insultara mais. Ela foi logo dizendo que ia arrumar a casa e que ele podia ir brincando. O que deu ao menino, assim de chôfre, um dia inteiro vazio e cheio de sol.

Lá pelas tantas, limpando os óculos, tentou, embora com certa isenção, o golpe da inteligência e fez uma observação sobre as plantas do quintal. Pois quando ele dizia alto uma observação, ele era julgado muito observador. Mas sua fria observação sobre as plantas recebeu em resposta um "pois é", entre vassouradas no chão. Então foi ao banheiro onde resolveu que, já que tudo falhara, ele iria brincar de "não ser julgado": por um dia inteiro ele não seria nada, simplesmente não seria. E abriu a porta num safanão de liberdade.

Mas à medida que o sol subia, a pressão delicada do amor da prima foi se fazendo sentir. E quando ele se deu conta, era um amado. Na hora do almoço, a comida foi puro amor errado e estável: sob os olhos ternos da prima, ele se adaptou com curiosidade ao gosto estranho daquela comida, talvez marca de azeite diferente, adaptou-se ao amor de uma mulher, amor novo que não parecia com o amor dos outros adultos: era um amor pedindo realização, pois faltava à prima a gravidez, que já é em si um amor materno realizado. Mas era um amor sem a prévia gravidez. Era um amor pedindo, *a posteriori*, a concepção. Enfim, o amor impossível.

O dia inteiro o amor exigindo um passado que redimisse o presente e o futuro. O dia inteiro, sem uma palavra, ela exigindo dele que ele tivesse nascido no ventre dela. A prima não queria nada dele, senão isso. Ela queria do menino de óculos que ela não fôsse uma mulher sem filhos. Nesse dia, pois, ele conheceu uma das raras formas de estabilidade: a estabilidade do desejo irrealizável. A estabilidade do ideal inatingível. Pela primeira vez, ele, que era um ser votado à moderação, pela primeira vez sentiu-se atraído pelo imoderado: atração pelo extremo impossível. Numa palavra, pelo impossível. E

pela primeira vez teve então amor pela paixão.

E foi como se a míopia passasse e ele visse claramente o mundo. O relance mais profundo e simples que teve da espécie de universo em que vivia e onde viveria. Não um relance de pensamento. Foi apenas como se ele tivesse tirado os óculos, e a míopia mesmo é que o fizesse enxergar. Talvez tenha sido a partir de então que pegou um hábito para o resto da vida: cada vez que a confusão aumentava e ele enxergava pouco, tirava os óculos sob o pretexto de limpá-los e, sem óculos, fitava o interlocutor com uma fixidez reverberada de cego.

(Clarisse Lispector. A legião estrangeira
Rio, Editora do Autor, 1964, p. 83 - 90)